UNELE ASPECTE ALE RELAŢIEI DINTRE TEXT ŞI MUZICĂ ÎN OPERA-ORATORIU "MEŞTERUL MANOLE" DE SIGISMUND TODUŢĂ

Lect. Liliana Gherman

"Două balade populare mi-au însoţit copilăria şi mi-au vrăjit cu frumuseţea lor inegalabilă anii tinereţii: M i o r i ţ a şi M e ş t e r u l M a n o l e, două subiecte considerate, pe drept, ca adevărate nestemate ale creaţiei folclorului românesc. Pe atunci nu bănuiam încă semnificaţia pe care o vor dobîndi aceste balade în drumul căutării marilor subiecte".

S. Toduţă

În istoria muzicii româneşti, ziua de 1 octombrie 1985, cînd în concertul de deschidere a celei de a XXI-a ediţii a "Toamnei muzicale clujene" a avut loc prima audiţie absolută a operei-oratoriu "Meşterul Manole" de Sigismund Toduţă după drama omonimă a lui Lucian Blaga[1], se va înscrie, probabil, cu o rezonanţă similară celor care au marcat premiera absolută pariziană (13 martie 1936) sau cea bucureşteană (22 septembrie 1958) a operei "Oedip" de George Enescu[2] şi, de ce nu, chiar cu un accent suplimentar, ce se poate desprinde din inspiratul

---

1. Dirijor al orchestrei Filarmonicii clujene a fost Emil Simon (care, printr-o fericită coincidenţă, aniversa exact 25 de ani de la debutul său dirijoral şi care a primit premiul A.T.M. pentru această realizare), dirijorul corului Filarmonicii - Florentin Mihăescu; soliştii: Dan Serbac (Manole), Mircea Moisa (Stareţul Bogumil), Edith Simon (Mira) şi Ion Budoiu (Gâman). A mai participat Corul Liceului de artă din Cluj-Napoca pregătit de Mihai Guttman.

2. Opinii în acest sens au şi fost deja emise:
"Elogiu al jertfei creatoare, opera 'Meşterul Manole' stă alături de 'Oedip'-ul enescian pe care-l completează" (Vasile Herman, Eveniment muzical, "Tribuna", 7-XI-1985).
"...'Meşterul Manole' de Sigismund Toduţă reprezintă, credem, după 'Oedip', momentul cel mai semnificativ al culturii noastre muzicale" (Cornel Ţăranu, "Meşterul Manole" de Sigismund Toduţă în "Muzica", 6/1986, p.9).

Scanned with OKEN Scanner

comentariu al poetei Ana Blandiana:

> "Există în istoria spirituală a unui popor rare momente de grație, capabile să curenteze de emoție și să lumineze de mîndrie nu numai pe cei implicați în dramatica lor maieutică, ci și pe cei fericiți pur și simplu să asiste la nașterea lor. Un astfel de moment de sărbătorească și încordată sinteză mi se pare a fi clipa de acum, în care se unesc sub semnul acut al frumuseții, izvorul unei legende, geniul unui poet și măiestria unui mare senior al celei mai nepămîntești dintre arte. Mitul, poezia și muzica se împletesc astfel spre realizarea unei dramatice definiții a însăși istoriei noastre sufletești"[3].

Prin rădăcinile generos ramificate ale genezei sale, impozantul opus vocal-simfonic al maestrului clujean ne apare astfel a fi mai total și mai adînc reprezentativ pentru spiritualitatea românească, realizarea muzicală intrinsecă (prin caratele sale valorice, prin intensitatea autodefinirii stilistice și, nu în ultimul rînd, prin forța de impact emoțional) adăugîndu-se ca un corolar și impunîndu-l autoritar sub specia capodoperei cu incontestabile deschideri înspre universalitate[4]. Capodoperă în primul rînd la modul artizanal, de

---

3. Programul de sală, p.8.

4. "...opera-oratoriu 'Meșterul Manole' /.../ a constituit neîndoios un eveniment artistic. Dacă adăugăm că ea s-a impus prin virtuți definitorii pentru spiritualitatea și sensibilitatea noastră specifică, atunci va trebui să-i recunoaștem, implicit, și larga deschidere către universal" (Vasile Herman, art.cit.).
"...'Meșterul Manole' este /.../ opera definitorie a unui creator de frumos atît de impregnat de frumusețea versului și a lumii de sunete transilvane, încît /.../ tocmai prin trăsăturile sale atît de românești, dobîndește și comunică acele valențe universale care conferă muzicii noastre un loc de invidiat în 'harmonia mundi'..." (Cornel Țăranu, art.cit. p.7).
"...'Meșterul Manole' este sortit să cheme /.../ recunoașterea cea mai largă. O cheamă fără surle și trîmbițe, ci cu puterea interiorizării și seriozității. Pentru că Sigismund Toduță, muzician de mari dimensiuni, hrănit de o vastă cultură și care a izbutit să contopească toate izvoarele acesteia sub semnul sensibilității la ceea ce este permanent și înălțător în spiritualitatea românească, a ajuns la autentica originalitate pe căile cele mai aspre și mai adevărate" (Alfred Hoffman, Eposul național ca sursă de inspirație", "România liberă", 22-XI-1985).

Scanned with OKEN Scanner

perfectă meşteşugire, de atingere a firescului total, a acelui "aşa pentru că nu poate fi altfel", a purităţii de cristal, fiecare sunet justificîndu-se atît ca funcţionalitate sonoră (în cadrul unui limbaj de o rafinată complexitate), cît şi ca precisă direcţionare expresivă; lipsită de ostentaţie, măiestria compozitorului face ca muzica să pară într-adevăr "făcută pe dinăuntru, cum se alcătuieşte un vas, închis şi translucid, din sticlă, din graţia unică a unei respiraţii, ce se retrage apoi din el, fără a-l sparge" - pentru a cita unul dintre aforismele lui Blaga[5]. Capodoperă, totodată, prin ceea ce este în măsură să comunice ca încărcătură de gîndire şi simţire (nu numai la prima audiere ci şi în reluări succesive), prin virtuţile sale etic-modelatoare.

Densitatea ideatică apare în opera-oratoriu "Meşterul Manole" ca rezultantă a unui cumul pe linia fermă a unor opţiuni fundamentale: cea a lui Lucian Blaga, mai întîi, pentru tema baladei, cea a lui Sigismund Toduţă, mai apoi, pentru varianta blagiană.

Pentru Lucian Blaga, creatorul prin excelenţă şi totodată filosoful care "prin intenţie şi procedare, prin punctul de plecare şi prin ţelul urmărit" a fost "un apologet al ideii de creaţie"[6], faptul de a se fi aplecat cu un interes aparte asupra baladei "Meşterul Manole" apare ca un lucru firesc. Această perlă a literaturii populare româneşti (constituind - după cum s-a afirmat şi ne place s-o credem - cea mai realizată artistic variantă printre cele foarte multe generate în contextul cultural sud-est european de străvechiul

5. Lucian Blaga, Elanul insulei - aforisme şi însemnări. Editura Dacia, Cluj-Napoca 1977.

6. George Gană, Prefaţă la Lucian Blaga, Izvoade. Editura Minerva, Bucureşti 1972, p.5-6.

Scanned with OKEN Scanner

ritual de construcţie al "sufletului înzidit"[7]) i-a fecundat hotărîtor nu numai creaţia teatrală, prin drama "Meşterul Manole", ci şi scrierile de filosofia culturii[8], continuînd să-l preocupe pînă în anii maturităţii tîrzii[9].

---

7. "...în forma ei românească legenda şi-a realizat destinul său estetic, oricare ar fi 'originea' şi densitatea variantelor sud-est europene" precizează Mircea Eliade, citîndu-l pe Dumitru Caracostea ("Meşterul Manole şi Mănăstirea Argeşului" în De la Zalmoxis la Genghis-Han, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti 1980, p.181).
Opinii similare ale unor cercetători străini, din sec.XIX şi XX, sînt citate şi de Ion Taloş (în Meşterul Manole - Contribuţie la studiul unei teme de folclor european, Editura Minerva, Bucureşti 1974, p.7-8):
"În seria celor mai frumoase şi mai emoţionante legende populare, care se bazează pe credinţa zidirii în temelie, se numără şi legenda românească despre zidirea mănăstirii Argeşului..." (Johann Karl Schuller, Kloster Argisch, eine romänische Volkssage, Hermanstadt 1858, p.3).
"...cea mai frumoasă dezvoltare o reprezintă varianta românească Meşterul Manole sau construirea Argeşului..." (William J.Entwistle, European Ballady, Oxford 1939, p.309).
"...versiunea română e cea mai amplă şi mai desăvîrşită din cîte se cunosc: Mănăstirea Argeşului e un mic poem..." (Giuseppe Morici, La vittima dell'edifizio, Annuali R.Instituto Superiore Orientale di Napoli, 15, vol.IX, fasc.II-III-IV, p.177-216, 1937).

8. Se insinuează, de pildă, printre argumentele menite a demonstra "perspectiva sofianică", drept una dintre amprentele spaţiului stilistic autohton: "Motivul sacrificiului uman pentru o clădire, nespus de primitiv în esenţă, s-a păstrat poetic prelucrat aproape la toate popoarele din sud-estul european /.../Într-un loc jertfa umană trebuie să se facă pentru o cetate, în altul pentru un pod, în altul pentru un oraş, în altul pentru o cetăţuie de apărare. Numai poporul românesc a crezut că jertfa ţine cumpănă unei fapte cereşti. Meşterul Manole îşi jertfeşte soţia pentru o biserică (subl.n.). Iată o sublimare sofianică a străvechiului motiv de aproape incredibilă cruzime" (Lucian Blaga, "Spaţiul mioritic" în Trilogia culturii, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti 1969, p.177-178).

9. Încurajează pe tinerii cercetători (Ion Taloş, în Prefaţa monografiei mai sus citate, p.5, îi aduce un "omagiu postum /.../ pentru sfaturile şi îndemnurile /.../ la cercetarea temei") sau, între anii 1951-1959, cînd funcţiona la Biblioteca Academiei Filiala Cluj şi la Secţia de istorie literară şi folclor, se preocupa (în timpul realizării miilor de fişe) şi de "motivul jertfei" pe care e "brodată fabulaţia" baladei Meşterul Manole la diverse popoare (Bazil Gruia, Blaga inedit. Amintiri şi documente, Editura Dacia, Cluj-Napoca 1974, p.181).

Scanned with OKEN Scanner

Asimilarea conţinutului baladei populare în substanţa dramei "Meşterul Manole" (socotită de exegeţi drept capodopera teatrului său[10]) a implicat acel proces de "sublimare" şi "monumentalizare" potrivit "unor vii forme, accente, atitudini şi orizonturi lăuntrice", pe care însuşi Blaga îl socoteşte a fi inerent raportului dintre "cultura minoră" şi cea "majoră"[11]. S-a produs, în plus, "o modificare esenţială ca semnificaţie, ca simbol /.../ Elementul etnografic, de jerfă rituală /.../ se transfigurează în condiţie estetică, în conceptul că o mare construcţie este imposibil de realizat fără sacrificiul creatorului..."(subl.n.)[12] Centrul de greutate al piesei trebuie astfel căutat pe pîrghia invizibilă ce leagă lamentaţia sfîşietoare a lui Manole din ultimul act[13] de mai sobra circumscriere ideatică din unghiul filosofiei stilului[14].

Creator de largă amplitudine el însuşi, compozitorul Sigismund Toduţă se va fi simţit de la bun început solidar cu tragicul sublim

---

10. A se vedea, de pildă, Dan C.Mihăilescu, Dramaturgia lui Lucian Blaga, Editura Dacia, Cluj-Napoca 1984.

11. Lucian Blaga, "Elogiul satului românesc" în Izvoade. Eseuri, conferinţe, articole. Editura Minerva, Bucureşti 1972, p.48.

12. Alexandru Teodorescu, Lucian Blaga şi cultura populară românească, Editura Junimea, Iaşi 1983, p.116.

13. "Ce e iubirea, suferinţa şi moartea noastră? /.../ rugaţi-vă să nu se mai sălăşluiască în nimenea patima clădirii ca în meşterul Manole cel de cumplită amintire. Că patima aceasta coborîtă de aiurea în om e foc ce mistuie preajmă şi purtător. Şi e pedeapsă şi e blestem /.../ Doamne, pentru ce vină neştiută am fost pedepsit cu dorul de a zămisli frumuseţe?" (Lucian Blaga, "Meşterul Manole" - actul al cincilea scena III, în Teatru vol.I, Editura Minerva, Bucureşti 1984, p.419).

14. "Crearea culturii cere cîteodată negrăite jertfe: ea ucide şi devastează. Creaţia îşi are pîrjolul ei. Meşterul Manole şi-a zidit soţia sub pietre şi var, pentru ca să înalţe biserica. Surprindem gîlgîind în această legendă ecoul crud al conştiinţei că o creaţie trece peste vieţi şi devastează adesea chiar pe creator. 'A crea' nu înseamnă pentru creator dobîndirea unui echilibru, după cum o prea naivă şi plată interpretare ar vrea să ne facă să credem. Se crează cu adevărat cele mai adesea numai la înalte tensiuni, cărora organele de execuţie nu le rezistă totdeauna. Creaţia sfarmă adeseori pe creator" (Lucian Blaga, "Geneza metaforei şi sensul culturii" în Trilogia culturii, Ed.cit.p.366).

Scanned with OKEN Scanner

al acestei viziuni poetico-filosofice. Cert este că va rămîne constant ataşat de interpretarea teatrală dată de Lucian Blaga temei "cuceririi frumosului prin jertfă", care i s-a impus cu aura unei "inegalabile măreţii", după ce, fascinat fiind la rîndul său, încă de timpuriu, de legenda Meşterului Manole, i-a mers pe urme în filtrările literare încercate de Octavian Goga şi Adrian Maniu sau în hermeneutica lui Mircea Eliade.

"Lectura dramei semnate de Lucian Blaga a însemnat instalarea în conştiinţă a unui leit-motiv care m-a însoţit patru decenii, fără posibilitatea de a mă sustrage de sub puterea obsedantă a acestui unicat al literaturii noastre" - mărturiseşte compozitorul[15].

Caracterizată ca fiind "de o mare sobrietate şi adîncime, de o vibraţie şi solemnitate sacerdotală, cu un acut sentiment al metafizicului, al absolutului, de un dispreţ suveran faţă de aspectele minore /.../ ale existenţei"[16], dramaturgia blagiană (în cadrul căreia piesa "Meşterul Manole" înscrie, după cum am spus, momentul de maximă elevaţie) era făcută, într-adevăr, să-l atragă pe Sigismund Toduţă, pe temeiul unor secrete afinităţi de structură psihică. Această opţiune atît de categorică şi definitivă s-a datorat însă, cu siguranţă, şi intuirii spontane a unor certe valenţe muzicale. De altfel, compozitorul face el însuşi o precizare în acest sens atunci cînd, după ce arată că: "Nu este lipsită de temei observaţia după care reuşita şi succesul unei opere dramatice muzicale se găseşte în strînsă corelaţie cu valoarea textului literar" - adaugă: Literatura dramatisemnată de Lucian Blaga, în perspectiva unei legături osmotice între cuvînt şi muzică (subl.n.) are o semnificaţie şi o valoare incomensurabile, dificil de evaluat în dimensiunile lor"[17].

---

15. Sigismund Toduţă, Cuvînt înainte la o premieră. Interviu consemnat de Constantin Cubleşan în "Tribuna", 3-X-1985.
16. Alexandru Teodorescu, op.cit.p.139.
17. Sigismund Toduţă, interv.cit.

Scanned with OKEN Scanner

"Traducătorul unei poezii trebuie să aibă, mai mult decît creatorul, clarviziunea poeziei latente cuprinsă în original" - sună unul dintre aforismele tîrzii ale lui Blaga[18]. Parafrazîndu-l am putea astfel afirma că Sigismund Toduţă, ca potenţial "traducător" în versiune sonoră a partiturii teatrale blagiene, a avut chiar de la primul contact cu aceasta "clarviziunea muzicii latente" cuprinsă în ea: fie în cadenţa frazelor, vizînd printr-o anume ritmare (dusă pînă-n pragul versificării) circumscrierea unui voit caracter ritualic, ataşat noţiunii de "timp mitic" şi înglobînd în acelaşi timp şi anumite particularităţi ale mişcării scenice[19], fie în relieful "simfonic" al unor acumulări tensionale, proiectate în spaţiul exterior, prin intermediul acţiunii propriu-zise, dar bîntuindu-l mai ales pe cel interior (psihologic şi spiritual) şi reverberînd într-o atmosferă specifică.

După impactul revelator iniţial, întruparea sonoră a cunoscut însă multe avataruri, fiind "îndelung gîndită şi şlefuită cu acea dragoste, migală şi răbdare cu care un Brîncuşi îşi şlefuia păsările măiestre" - cum spune Cornel Ţăranu[20].

Una din pîrghiile acestei "gestaţii frămîntate, sortită unor eşecuri repetate" (care-i evocă compozitorului "fazele unui drum sinuos pînă la cîştigarea acelui obiectiv sublim care se cheamă Uvertura nr.1, nr.2, pînă la Uvertura Leonora 3 de L.van Beethoven, obţinute pe panta unui urcuş greu, prin cîştigarea unui pisc cu preţul unui e-

---

18. Lucian Blaga, "Din duhul eresului" în Elanul insulei, Editura Dacia, Cluj-Napoca 1977.

19. "Versul a fost folosit îndeobşte pentru a sublinia caracterul ritualic (în sensul cel mai larg al cuvîntului), pentru a conferi noblețe ori pentru a realiza sinteza cuvînt-mişcare, ritmica gramatică şi cea vizuală /.../ De aceea Blaga va folosi versul cu o ritmică anume în piesele cu pronunţat caracter ritualic (Zamolxe, Meşterul Manole)..." (Dan C.Mihăilescu, op.cit.p.17).

20. Cornel Ţăranu, art.cit.p.6.

Scanned with OKEN Scanner

fort ieşit din comun"[21]), a fost alcătuirea libretului. Cel care a stat la baza primei versiuni (concepută între anii 1943-1947 şi purtînd - după spusa autorului - "indiciile unui contur palid al dimensiunilor copleşitoare ale dramei"[22]), a aparţinut profesoarei pianiste Ana Voileanu-Nicoară, prezentîndu-se ca un "sumar al dramei - aprobat şi apreciat de Lucian Blaga"[23]. Pentru versiunea finală (1978-1983), compozitorul şi-a alcătuit singur libretul, pe fundalul unei duble fidelităţi: faţă de conţinutul de idei şi, implicit, faţă de frumuseţea intrinsecă a textului poetic pe de o parte, faţă de rigorile specifice de construcţie şi desfăşurare ale discursului muzical pe de altă parte[24]. Din unghiul acestor din urmă exigenţe s-a impus de la sine o comprimare a şarpantei dramaturgice originale[25], din cele cinci acte ale piesei rezultînd în transpunerea muzicală doar trei. Respectînd, în fapt, riguros ordinea de succesiune fixată de Blaga (cu unele excepţii în final), compozitorul a reţinut din text numai acele pasaje absolut indispensabile unei înţelegeri logice, dispunînd totodată de o maximă încărcătură lirico-dramatică şi favorizînd revelarea substratului ideatic fundamental, dincolo de un anume pitoresc sau contingenţă. Actul întîi este astfel concentrat în întregime asupra zbuciumului eroului, aflat într-o încordată confruntare cu mereu reînnoita sa neîmplinire creatoare, celelalte personaje (Stareţul Bogumil, Găman, Mira, ceilalţi meşteri) luminînd din perspective simbolice diferite acest zbucium. Actul al doilea îi conduce pe Manole şi pe tovarăşii săi, într-o precipitată gradaţie,

---

21-23. Sigismund Toduţă, interv.cit.

24. "Scriindu-şi singur libretul, muzicianul epuizează prima fază (şi într-un fel cea decisivă) a actului compoziţional" - observă judicios Pascal Bentoiu (Deschideri spre lumea muzicii, Editura Eminescu, Bucureşti 1973, p.68-69).

25. Este bine ştiut că "socotind în timp absolut, viteza de desfăşurare a muzicii e mai mică decît cea a textului" (id.ibid. p.69).

Scanned with OKEN Scanner

de la neliniște și îndoială la hotărîrea și apoi la jurămîntul pentru jertfa supremă, iar cel de al treilea act (care se substituie actelor III, IV și V ale piesei) cumulează într-un flux neîntrerupt zidirea Mirei și apoi dureroasa desăvîrșire a construcției ("Ce strălucire aici și ce pustietate în noi... ce pustietate în noi..." repetă corul pînă la stingerea sonorității). Renunțînd la toate celelalte personaje, ca și la episodul morții lui Manole, Sigismund Toduță accentuează sensul abstract-filosofic al acestui final, într-un autentic spirit blagian.

În paralel și totodată într-o strînsă interdependență s-a cristalizat și o dramaturgie muzicală adecvată, care a atras după sine și decizia asupra formulei interpretative. "Se conturează un op cu aspect bivalent: operă-oratoriu. În același timp, însumînd caracteristicile a două genuri gemene, se renunță așadar la trăsăturile caracteristice ale unei drame muzicale (în care, după idealul unui 'Gesamtkunst' preconizat de Richard Wagner, am putea întîlni polivalența unor elemente coroborate, cum sînt: sunet, cuvînt, arta mișcării scenice etc.), ponderea deplasîndu-se spre o reprezentare statuară (fără agrementele tradiționale ale recuzitei scenice). Se încredințează astfel mijloacelor de expresie pur muzicale misiunea de a fi purtătoarele arcului dramatic al opului, cuvînt și muzică fiind chemate să înalțe cupola lăcașului clădit din '...joc de albă vrajă și întunecată magie' cum spune însuși Manole"(subl.n.)[26].

De altfel, acest gen de tratare muzicală se demonstrează a fi concordant cu un anume specific al însăși piesei "Meșterul Manole" (major reprezentativă pentru așa numitul "teatru poetic" sau teatru "de idei"), a cărei montare scenică se arată în sine dificilă, impunînd chiar mutații în sfera noțiunii de "teatralitate". Pentru că, așa cum observă unul dintre pasionații exegeți ai teatrului blagian,

---

26. Sigismund Toduță, interv.cit.

Scanned with OKEN Scanner

"scenicitatea" sau "teatralitatea" unei opere "în care psihologia este implicată ideilor şi nu invers, în care monologul crează centrul conflictual, iar staticul reprezintă mişcarea propriu-zisă, în care subconştientul devine reprezentabil iar personajele secundare sînt cel mai adesea 'emanaţii' ale energiei daimonice a Eroului /.../ trebuie urmărită în universul obsesional al textelor şi nicidecum în caruselul de relaţii şi situaţii dramatice pe care se construiesc textele"[27].

Inegal dimensionate, cele trei acte au fost repartizate în numai două etape de audiţie aproximativ egale, primului act, cu extensia cea mai mare, contrapunîndu-i-se celelalte două, într-o sobră echilibrare. Această arhitectonică supraordonată oferă la o privire atentă o surprinzătoare similitudine de proporţionare cu una dintre capodoperele Barocului muzical - Chaconna din Partita în re minor pentru vioară solo de J.S.Bach. Iată cum se prezintă această paralelă prin prisma unui elementar calcul matematic, care a urmărit în ambele cazuri raportarea părţilor la întreg - în dispunere tripartită (a) sau bipartită (b) - precum şi raportarea părţilor între ele (c). Din raţiuni obiective, am pornit în cazul Chaconnei de la numărul de măsuri iar în cazul operei-oratoriu de la timpul relativ de desfăşurare:

	Chaconna (257 măsuri)			Meşterul Manole (1h 44')		
a)	I	re (132 m.)	= 0,51 ←----→	a.I	(49')	= 0,47
	II	Re (76 m.)	= 0,30 ←----→	a.II	(20')	= 0,19
	III	re (49 m.)	= 0,19 ←----→	a.III	(35')	= 0,34
b)	I		= 0,51 ←----→	I		= 0,47
	II + III		= 0,49 ←----→	II + III		= 0,53

27. Dan C.Mihăilescu, op.cit.p.22.

Scanned with OKEN Scanner

c) II/I = 0,57 ⟵ ⟶ II/I = 0,40

III/I = 0,36 ⟵ ⟶ III/I = 0,71

III/II = 0,63 ⟵ ⟶ II/III = 0,57

Inversiunile care se observă, nu schimbă datele problemei. Dimpotrivă, am putea vedea în versiunea formală modernă o interesantă variantă a modelului baroc.

"Proporţia de aur" a fost demonstrată, în cazul Chaconnei, de însuşi Sigismund Toduţă[28]. În "Meşterul Manole" ea este prezentă în raportarea actelor unul faţă de celălalt, într-un "şir fibonaccian" sui generis:

I III II

49' 35' 20'

⟶ (30,282 / 18,718)

III II

35' 20'

⟶ (21,63)

(Cum spune Sigismund Toduţă: "Lumea cifrelor este inecvivocabilă; puterea ei de persuasiune este indeclinabilă..."[29])

Ambele opusuri (distanţate în timp şi diferenţiate ca gen, dar apropiate în fond ca esenţă spirituală) se edifică astfel pe îmbinarea dintre o tripartiţie evidentă şi o bipartiţie latentă, supunîndu-se în egală măsură exigenţelor simetriei şi "proporţiei de aur", care le conferă în intima lor conlucrare o stabilitate formală fără cusur.

Reflex al unei vaste şi în acelaşi timp substanţiale experienţe creatoare, această severă cumpănire a etapelor mari de eşalonare a

---

28-29. Sigismund Toduţă, Formele muzicale ale Barocului în operele lui J.S.Bach, vol.III, Editura Muzicală, Bucureşti 1978, p.109.

Scanned with OKEN Scanner

construcţiei operei-oratoriu "Meşterul Manole" se dovedeşte, atît din unghiul receptării propriu-zise cît şi din cel al investigaţiei analitice, perfect adecvată susţinerii acţiunii dramatico-muzicale în pregnanta sa arcuire tensională. Actul I prezintă, astfel, toate datele unei secţiuni expozitive, prin caracterul său predominant epic, înscriindu-se aproape în totalitate pe coordonatele unui timp obiectiv al desfăşurării şi avînd, ca atare, cele mai pronunţate disponibilităţi scenice. Ideea reprezentării în spectacol pare să fi fost aici încă prezentă, judecînd, de pildă, după indicaţia "cor după culise" care precede, în extrasul de pian, intrarea partidei corale ce însoţeşte prima intervenţie a lui Găman[30]. Actele II şi III (care în planul mare al formei îndeplinesc o funcţie evolutivă - pe linia chiar a terminaţiei tranşant suspendate a primului act[31] - şi, respectiv, concluzivă, cu implicarea climax-ului), deşi extinse în ansamblu pe o suprafaţă mai mare, au darul de a crea senzaţia unei treptate comprimări (în care omisiunile din textul original îşi au un rol bine determinat), timpul subiectiv dobîndind un evident ascendent. S-ar putea afirma în acest sens că Sigismund Toduţă a operat respectivele tăieturi chiar în maniera în care o făcea însuşi Blaga, atunci cînd revenea asupra unor texte dramaturgice, "lăsînd accentul pe implicit, preferînd /.../ sugerarea complicaţiilor interioare ale personajelor", îndepărtînd "tot ceea ce constituia o exagerare explicativă /.../ tocmai spre a lăsa receptorului plăcerea ambiguităţii"(subl.n.)[32]. Odată cu înscrierea evenimentelor, trecînd

30. Sigismund Toduţă, Meşterul Manole - Extras de pian, Conservatorul "G.Dima", Cluj-Napoca 1983, p.18.

31. Cornel Ţăranu (în art.cit.p.8) interpretează acest final în sensul unei forme "tăiate" - "procedeu componistic din arsenalul sec.XX".

32. Dan C.Mihăilescu, op.cit.p.208, nota 51.

Scanned with OKEN Scanner

peste orice ezitare şi îndoială, pe orbita implacabilului, cutremurătorului şi înălţătorului "dincolo de fire" deznodămînt, muzica încetează de a mai nara. Ea oficiază, cucerind straturi mereu mai adînci de expresivitate, pînă la copleşitoarea încărcătură emoţională din final, formula pur-oratorială, în complexa şi nobila sa etalare, demonstrîndu-şi preeminenţa.

Este de subliniat în acest context rolul deosebit de important acordat de Sigismund Toduţă în "Meşterul Manole" corului bărbătesc, ca supradimensionare muzicală a grupului teatral al celor nouă meşteri. Încadrat perfect în eşafodajul dramatic[33], corul evocă totodată, în mod oportun, spiritul tragediei antice, care nu o dată a fost amintit în comentariile privind piesa[34]. Intervenind şi sub forma corului mixt (în actul I, cînd "îmbracă" tînguirile vizionare ale lui Găman, sau în episoadele culminante ale actului III), ca şi în transparenta ipostază a "corului de fete" (în cîntul bizantin cu text grecesc - singura extrapolare a originalului blagian - inserat simetric, cu evidentă funcţie simbolică, tot în actele extreme), această dimensiune sonoră (care dobîndeşte printr-o tratare măiestrit diversificată[35] o plasticitate coloristică şi o vigoare expresivă cu totul

---

33. Iată cum sună, în aceeaşi ordine de idei, o însemnare a unui comentator al piesei: "Un rol considerabil îl joacă în realizarea atmosferei grupul celor nouă zidari, care alcătuiesc, pe glasuri şi strune variate, un cor temerar, cu instabilităţi şi reveniri semnificative, închipuind în reacţiile lor sensibile o anume generică /.../ Calfele lui Manole reprezintă în mişcări ceremonioase de oratoriu, pendularea dramatică a unei minuni săvîrşite în numele omenirii" (subl.n.) (V.Mîndra, "Teatru", XIV nr.1, ian. 1969, p.68, citat de Maria Sittner-Pricăi în Lucian Blaga - Meşterul Manole, Colecţia "Texte comentate", Editura Albatros, Bucureşti 1983, p.34).

34. "...în tragedia 'Meşterul Manole' Blaga se apropie voit de atmosfera teatrului grec" (Ion Taloş, op.cit.p.12); "...tragedia din 'Meşterul Manole' va căpăta /.../ caracterul exemplar al vechii tragedii" (Dan C.Mihăilescu, op.cit.p.41-42) etc.

35. Analizele efectuate de Hans Peter Türk (Programul de sală p.6-7) şi Cornel Ţăranu (art.cit. "Muzica" 6/1986) conţin interesante şi pertinente observaţii în acest sens.

Scanned with OKEN Scanner

excepţionale) se suprapune celei orchestrale pe picior de egalitate.

Mai mult, orchestra însăşi, fără a-i fi minimalizate potenţele, se situează parcă în prelungirea participării vocale (fie ea solistică sau corală), ca o complinire a acesteia. Astfel, nici una dintre intervenţiile orchestrale nu-şi declamă o răspicată autonomie. Chiar concentratele "preludii" ale actelor I şi III (şi este semnificativ că actul II debutează direct coral) se prezintă ca un fel de prospecţii preliminare ale conţinutului acestora: simbolic-narativă în cazul primului preludiu, al cărui programatism implicit s-ar putea analiza pornind chiar de la motivul iniţial

şi urmărind şi evoluţia sa pe tot parcursul lucrării; psihologică, în cazul celui de al doilea care, cu factura sa cvasi-pointilistă, prefigurează crispata aşteptare a celei "care întîi va veni". Tot aşa, cînd se constituie în armătură a unor forme de mai vădită strictete, care, fără a-i afecta continuitatea, jalonează fluxul sonor, conferindu-i reliefuri distinctive (cum ar fi seria de variaţiuni care susţine dansul ritualic al Mirei din actul I, fuga din acelaşi act, suprapusă apariţiei precipitate a meşterilor, zguduiţi de noua prăbuşire a construcţiei, tulburătorul ostinato din actul II, marcînd momentul jurămîntului), travaliul orchestral se insinuează cu discreţie şi degajată naturaleţe, complexa virtuozitate componistică pe care o concentrează apărînd drapată în faldurile unei frumuseţi de aleasă substanţă şi a unei eficienţe expresive în întregime subsumabile situaţiei dramaturgice date.

Evident, orchestra este chemată a servi şi creării unei anume atmosfere prin înseşi timbrurile sale instrumentale, un loc aparte ocupîndu-l în opera-oratoriu "Meşterul Manole" clopotele şi toaca.

Scanned with OKEN Scanner

Prezența clopotelor în unele dintre cele mai penetrante momente ale actelor II și III (inclusiv în finalul lucrării) se instituie în ecoul direct al chiar textului piesei, care le înglobează în multe pasaje ("...un clopot se aude în văzduh" - precizează o notație regizorală; "Meștere, ce clopot de cleștar s-aude? Și pentru cine cîntă ca niciodată?" - sună replica imediat următoare[36]. Și exemplele pot continua. Îndrăgite de Lucian Blaga încă din prima tinerețe, ca înregitoare ale climatului spiritual sătesc ("Mă pătrundea în fiecare dimineață uriașa plăcere, ascultînd delirul aramei de sus, amplificat de ecourile depărtărilor, ce se întorceau în clopotniță ca-ntr-un focar al lor" - își amintește scriitorul într-un fragment de proză autobiografică[37]), clopotele îi contaminează metaforic, nu o dată, și poezia (să ne amintim versuri ca: "în limpezi depărtări aud din pieptul unui turn / cum bate ca o inimă un clopot / și-n zvonuri dulci / îmi pare / că stropi de liniște îmi curg prin vine, nu de sînge..."[38]).

Toaca, deși prezentă în piesă doar sub forma unui fugitiv ecou într-o singură replică ("Toacă depărtată e, nu e pas..."[39]) și, eventual, în mod implicit, ca anexă posibilă a ceremonialului de "sfințire" a unei biserici, este, nu mai puțin, un instrument îndrăgit al arsenalului sonor al poetului, care i-a evocat, de pildă, funcția magic-ritualică în piesa "Arca lui Noe" (numită inițial chiar "Toaca lui Noe"[40]), într-un fragment deosebit de sugestiv, din care aflăm că "sunetul și bătaia de toacă îndrumă totul spre rînduială și spre ajungerea țelului dat /.../ Toaca e cale rostită și menire prefăcută în cîntec /.../ Cîntecul ce dă măsură ființei, cîntecul ce dă

---

36. Actul al doilea, scena III (ed.cit.p.365-366).
37. Lucian Blaga, Hronicul și cîntecul vîrstelor, Editura Tineretului, București 1965, p.220.
38. "Gorunul" (Poemele luminii)
39. Actul al treilea, scena I (ed.cit.p.367).
40. Alexandru Teodorescu, op.cit.p.130.

Scanned with OKEN Scanner

măsură ființei, cîntecul ce dă îndreptare mișcării din loc în loc"[41]. Este tentant să presupunem că Sigismund Toduță a folosit toaca în ultima secvență a lucrării exact cu această din urmă semnificație și nu numai ca simplu instrument de "autohtonizare"[42].

Astfel, din orice unghi am aborda partitura "Meșterul Manole" (și de la straturile de suprafață investigația se cere aprofundată la nivelul detaliilor, lucrarea oferindu-se ca un vast teren de cercetare) se învederează că autorul ei reușește, în modul cel mai deplin și eficient, să creeze "funcționalitate dramatică cu mijloace muzicale"[43].

Muzica servește textul în <u>litera</u> sa (prin realizarea unei declamații firești, în care nici un detaliu metro-ritmic sau prozodic pare a nu fi fost neglijat) dar mai ales în <u>spiritul</u> său (și, în această ordine de idei, mai sînt de subliniat atît infrastructura intonațională - care în certa sa modernitate lasă să se întrezărească, într-o fină și personală retopire, idiomuri ale folclorului arhaic sau ale cîntării de strană - cît și melodica propriu-zisă, înțeleasă ca formă de individualizare sonoră a replicii, personajului, situației). Trebuie însă precizat că, ocrotind cuvîntul și ideea, înconjurîndu-le și etalîndu-le ca pe niște pietre prețioase în deplinătatea strălucirii lor, muzica nu încetează să-și exercite propriile prerogative de for-

---

41. Lucian Blaga, <u>Arca lui Noe</u>, Editura Dacia Traiană, Sibiu 1944, actul I, p.23-24.

42. Printre acele "timbre specifice urmărind și reușind autohtonizarea lumii sonore orchestrale a 'Meșterului Manole'..." Cornel Țăranu atrage atenția și asupra elementelor "aulodice", care "aduc sonoritatea de 'aulos', de fluier imemorial al tragediei antice sau al posibilului spațiu de veche legendă românească", referindu-se în speță la solo-ul de oboi, care însoțește solitar intervenția corală pe textul "Cînd noi nu vom mai fi" (reperul <u>75</u> din partitura generală), unde "autorul rezolvă /.../ momentul de catharsis al dramei" (art.cit., "Muzica" 6/1986, p.9).

43. "Mi se pare că un compozitor de operă își atinge cu adevărat scopul numai dacă izbutește să creeze funcționalitate dramatică cu mijloace muzicale" (Pascal Bentoiu, op.cit.p.72).

Scanned with OKEN Scanner

ţă de dincolo de cuvînt, impunîndu-şi implicit propria putere de seducţie. Pentru că, în ultimă instanţă, adaosul muzical la un text literar, în sine valoros, se justifică tocmai prin sporul de frumuseţe pe care este în măsură să-l aducă, uneori chiar în sensul unei complementări compensatoare. Ori, se poate într-adevăr afirma că în varianta muzicală realizată magistral de compozitorul Sigismund Toduţă, drama "Meşterul Manole" de Lucian Blaga îşi dobîndeşte o nouă identitate artistică, potenţată valoric, şi prin aceasta şanse sporite de durabilitate în patrimoniul culturii naţionale.

Scanned with OKEN Scanner

Opera "Oedip" de George Enescu şi opera-oratoriu "Meşterul Manole" de Sigismund Toduţă - două ipostaze complementare ale spiritualităţii româneşti

"Poetul sau artistul reuşesc cîteodată să rezume năzuinţa spre frumos a unui popor sau a unei epoci. Ei izbutesc atunci să oglindească în creaţiile lor, într-un chip desăvîrşit, tipurile reprezentative către care tinde şi pe care voieşte să le imite acel popor sau acea epocă".

Franz Liszt

Decenii la rînd (după premiera pariziană din 1936, dar mai ales după cea bucureşteană din 1958) "Oedip"-ul lui George Enescu a dominat cultura muzicală românească, asemeni unui "Partenon" spiritual - centru iradiant, polarizînd totodată o multitudine de energii în sfera exegezei muzicologice, fecundînd la diferite nivele însăşi creaţia, pe o rază mare de cuprindere în timp şi spaţiu. În acelaşi timp "Oedip" a fost (şi încă continuă să fie) un punct de sprijin al încrederii noastre în geniul muzical al poporului român, o carte de vizită sui generis, un simbol, asemeni "Coloanei infinite" a lui Constantin Brâncuşi[1].

Fără a nega realizările şi succesele incontestabile ale şcolii româneşti de compoziţie din tot acest răstimp, abia prima audiţie absolută clujeană, la 1 octombrie 1985, a operei-oratoriu "Meşterul Manole" de Sigismund Toduţă (cu efervescenţa interpretativă pe care a stimulat-o şi cu entuziasta primire a publicului şi criticii) a lăsat să se întrezărească profilul unei creaţii vocal-simfonice de o altitudine artistică şi spirituală similară opusului cardinal enescian.

Iată şi cîteva materializări verbale ale acestei intuiţii colective:

Cornel Ţăranu: " 'Meşterul Manole' de Sigismund Toduţă reprezintă, credem, după 'Oedip', momentul cel mai semnificativ al cultu-

Scanned with OKEN Scanner

rii noastre muzicale"[2].

Vasile Herman: "Elogiu al jertfei creatoare, opera 'Meşterul Manole' stă alături de 'Oedip'-ul enescian, pe care-l completează"[3].

Emil Simon: "Premiera 'Meşterului Manole' de Sigismund Toduţă a însemnat pentru mine /.../ prezentarea în primă audiţie absolută a unei monumentale lucrări componistice, lucrare care poate fi cu cinste aşezată alături de o altă mare capodoperă, 'Oedip' de George Enescu"[4].

Ada Brumaru: "Răscolitoare fraze ale lui Manole hăituind destinul cu întrebări sau dominînd grozava asumare a adevărului despre sacrificiu /.../ evocă din aceeaşi înălţime declamaţia din 'Oedip' "[5].

La acestea aş adăuga două consideraţii ulterioare, cu caracter mai general, dar ţintind în aceeaşi direcţie:

Alexandru Paşcanu: "Cu fiecare creaţie, şi mai cu seamă în ultimele, Sigismund Toduţă se înalţă imperturbabil în preajma marelui nostru Enescu"[6].

Alfred Hoffman: " 'Meşterul Manole' - piatră de hotar în creaţia vocal-simfonică naţională"[7].

Pe de altă parte, însuşi Sigismund Toduţă îi declara unui reporter, în stilul său verbal atît de caracteristic: "În timpul elaborării dramei muzicale 'Meşterul Manole' îmi stăruia în minte adagiul enescian 'Bach este pîinea mea cea de toate zilele' sub varianta 'partitura enesciană Oedip este pîinea mea cea de toate zilele' "[8]. Trebuie să-l credem, mai ales că exact din această ultimă etapă de zămislire a opereioratoriu datează şi redactarea unui studiu de o înaltă ţinută muzicologică, probînd o vastă documentaţie, cu tema "Un aspect înnoitor al structurii vocale în tragedia lirică Oedip", pe care l-a prezentat la Simpozionul internaţional de muzicologie desfăşurat în 1981 cu ocazia sărbătoririi centenarului naşterii marelui muzician[9]. Ne mai putem însă ima-

Scanned with OKEN Scanner

ţina că va fi avut în minte şi un alt "adagiu" al lui Enescu: "Formele repetate în artă nu sunt recomandabile. Ca în pictură şi poezie, fiecare trebuie să-şi aibă ordinea ei interioară, independentă de formalismul unei concepţii ce ni s-a părut sau poate că a fost într-adevăr reuşită cu altă ocazie"[10]. În acest sens referirea la "Oedip" ar putea fi interpretată ca o evidenţiere a unui reper valoric conştient asumat (un fel de: "Iată cu cine - sau cu ce - doresc să mă confrunt!"), faţă de care însă, practic vorbind, a înţeles (şi a reuşit pe deplin) să păstreze cuvenita distanţare. Aş semnala în această ordine de idei un detaliu aparent insignifiant, dar care poate fi grăitor pentru detaşarea de model, şi anume faptul că dintre variantele de notaţie, propuse de diferiţi compozitori pentru reprezentarea grafică a rostirii sonore în manieră "Sprechgesang" (şi etalate în studiul mai sus citat), Sigismund Toduţă reţine pentru propria lucrare pe cea propusă de Arnold Schönberg în opera "Moses und Aron" ... fără a-şi însuşi însă şi tehnica de emisie preconizată de acesta, ceea ce-l face pe Dan Voiculescu să constate: "Transcenderea cîntării înspre vorbire - proces invers celui ce a dat naştere intonaţiei muzicale - se efectuează de pe alte poziţii estetice decît în cazul lui Schönberg sau Berg, stînd mai degrabă în unghiul de lumină al experienţei enesciene şi mai ales al bocetelor imemoriale sau a descîntecelor, cu puterea lor incantatorie, de fior[11].

Această atitudine de reverenţă (dar nu de servitute) o putem constata, de altfel, şi cu alte ocazii pe parcursul evoluţiei sale componistice. M-aş referi, de pildă, la cea de a doua Simfonie, dedicată explicit memoriei lui George Enescu, la un an după moartea acestuia (1956), care are ca nucleu tematic generator incipitul celebrei secvenţe medievale "Dies irae" (izvorît "din seva straturilor culturale străvechi" după cum precizează el însuşi[12]), utilizat fiind pe linia unor asimilări stilistice proprii (nefamiliare dacă nu întru totul străine marelui dispărut) şi care-l vor marca voit (s-ar putea spune programatic) chiar din prima etapă de creaţie[13]. Şi mai interesant ne apare cazul Concertului

nr.2 pentru coarde (1972-1973), care marchează, cum s-a constatat, o certă înnoire a stilului toduţian[14] şi în care apare încastrat în ţesătura orchestrală chiar de la început, într-o făţişă, aproape ostentativă evidenţiere grafică, un profil melodic inspirat de debutul Sonatei a III-a "în caracter popular românesc" de George Enescu. Maniera incisivă parcă geometric stilizată a tratării acestui motiv în ipostază de subiect de fugă, vizează acelaşi fenomen al distanţării, în plan structural, morfologic şi, implicit expresiv, în sfera intonaţională neputîndu-se nega un efect fecundant, de durată, pe parcursul următorilor ani[15].

Se mai cere menţionat, în fine, un fapt tulburător. Întrebat fiind, după terminarea operei "Oedip" dacă intenţionează să mai scrie o lucrare similară, Enescu a răspuns: "...Poate că dacă mai trăiesc 20 ori 25 de ani, voi cuteza să încerc o a doua experienţă. De multă vreme sînt frămîntat de o idee ... mă gîndesc la o veche legendă a ţării mele, în care o femeie este zidită în construcţia unei mănăstiri. Lucrarea s-ar numi "Meşterul Manole" ..." [16]

Acest proiect avea să se realizeze abia peste jumătate de secol la nivelul pe care şi l-ar fi putut dori părintele lui "Oedip", prin truda şi nedormirea altui creator de frumos sonor, între cei doi maeştri întinzîndu-se astfel arcul simbolic al unei continuităţi într-un spirit. S-ar putea astfel spune că exact cum Enescu însuşi ar fi avut nevoie de un anume timp pentru a se elibera de sub dominaţia propriei creaţii, cu atît mai mult cultura muzicală românească, încă în căutarea unui drum propriu la acel moment, avea nevoie de un răgaz, de o coacere. Pentru că aşa cum bine remarca o cercetătoare a fenomenului creaţiei: "Opera de artă nu se poate crea decît în urma unui efort colectiv, care se cere la un moment dat organizat şi dezvoltat în forme superioare. Opera este predestinată, ea nu se naşte la dorinţa individului sau, mai bine spus, acesta nu o poate dori decît atunci cînd ea s-a sedimentat virtual de-a lungul generaţiilor ..." [17]

Scanned with OKEN Scanner

Similitudinea de nivel a celor două capodopere derivă pe de o parte din faptul că ambii autori au fost personalităţi complexe, de factură iluministă, îmbinînd o vastă cultură muzicală (pe temei interpretativ la Enescu, didactic şi muzicologic la Toduţă) cu cea de tip umanist pe de altă parte din capacitatea ambilor de a-şi fi investit lucrarea capitală cu maximum de încărcătură afectivă, spirituală, intelectuală, într-o împletire armonioasă cu o tehnică componistică suveran stăpînită, potenţată de ardenţa inspiraţiei.

Dincolo de asta încep însă deosebirile, mai întîi fiind cea de limbă.

"Oedip"-ul a fost gîndit şi simţit în limba franceză şi oricît de bună ar fi traducerea în limba română semnată de Emanoil Ciomac (şi pe care, din păcate, după premiera din 1958 nici nu am mai avut ocazia s-o ascultăm în integritatea ei[18]), ea nu poate suplini acel fin acord dintre modelajul melodic şi cadenţa interioară a textului francez, obţinut de compozitor în versiunea originală. Nici nu se putea altfel. Franţa devenise a doua patrie a sa. Cele mai mari bucurii ale carierei sale componistice (de la prima audiţie a "Poemei Române" la cea a însuşi "Oedip"-ului) au fost trăite la Paris. Vorbea splendid franţuzeşte, folosind uneori preferenţial această limbă chiar în discuţiile cu ziariştii români - unii dintre ei nerămînînd mai prejos din acest punct de vedere[19]. Mai mult decît toate acestea a tras însă în balanţă împrejurarea bine cunoscută a impactului cu marea artă a tragedianului francez Mounet-Sully. Muzician fiind, urechea a fost impresionată în primul rînd: "Glasul său sonor şi melodios, care fraza şi declama înaripat ca un cînt îmi va răsuna în minte pînă în ceа din urmă zi a vieţii mele"[20].

După cum bine se ştie, însă, ataşamentul său pentru limba franceză s-a manifestat şi în sfera creaţiei de lied, nici în poemul "Vox maris" neevadînd din acest cadru lingvistic. Este în fond o tendinţă mai generală a epocii, cu rădăcini adînci pînă în secolul XIX şi nu numai[21], o realitate prezentată şi de un Eugen Lovinescu astfel: "Faptul că, sin-

cer şi fără vreun snobism, poezia franceză e, totuşi, mai preţuită decît cea română, găsind-o chiar mai bogată în sugestii sonore, se explică prin situaţia limbii franceze de a fi destul de bine cunoscută pentru a ne oferi un număr mare de sugestii literare, muzicale şi de orice altă natură /.../ Limbile îşi au şi ele 'noblaţea' lor, beneficiind nu numai de valori reale ci şi de prestigii din afară (...) ascendentul special al limbii franceze e comparabil ascendentului limbii greceşti la Roma ..."[22].

Sînt interesante, din acest punct de vedere, eseurile lui Mircea Vulcănescu privind sufletul românesc. Emiţînd ideea că "sufletul unui popor nu e decît o arhitectură de ispite" din plan intern şi din plan extern[23] se întreabă: "Cine ar putea contesta existenţa în sufletul românesc, de pildă, a unei ispite franceze, adică tendinţa românului destărmînit de a se integra într-un orizont mai subţire, mai cioplit, pe care pare a i-l înfăţişa lumea şi societatea franceză? ... ispita aceasta franceză continuă ispita mai veche a sufletului românesc: ispita greacă[24].

Iată cuprinse prins prisma "ispitelor" atît limba cît şi subiectul tragediei lirice "Oedip".

Cercetarea altor scrieri elaborate în perioada interbelică aruncă o lumină revelatoare şi asupra unui alt aspect implicat de opusul eneseian: tema luptei omului cu destinul. Iată ce găsim de pildă în articolul cu titlul sugestiv: "Poate omul să-şi făurească destinul?" semnat de C.Rădulescu-Motru: "Ambiţiunea de a-şi făuri destinul, individul în marginile sale, poporul într-ale sale, este oarecum endemică în atmosfera spirituală a vremii noastre /.../ Ce diferit este, în această privinţă, omul cult de astăzi de omul cult din antichitate! Pe cînd în antichitate omul cult avea o atitudine cu desăvîrşirenpasivă faţă de destin, omul cult de astăzi aspiră prin toate fibrele sale să stăpînească destinul[25]. Nu trebuie să uităm că România trăieşte în acea perioadă atmosfera efervescentă a Marii Uniri!

Scanned with OKEN Scanner

Cu problematica filosofică a "Oedip"-ului său Enescu (aflat în deplinătatea forţelor sale creatoare) se dovedeşte a fi, astfel, perfect integrat timpului şi dacă substratul autohton al muzicii tragediei lirice a fost demonstrat cu temeinice argumente (înmulţite de la an la an) se evidenţiază şi posibilitatea de a o pune integral sub semnul spiritului românesc şi în aspecte ce par a-l estompa sau chiar oblitera.

Întorcîndu-ne la "Meşterul Manole" al lui Sigismund Toduţă, constatăm comparativ o cu totul altă situaţie. Este vorba în primul rînd de o lucrare născută integral pe sol românesc, scrisă în limba română, pornind de la o legendă ce constituie unul dintre titlurile de glorie ale epicii noastre folclorice în retopirea măiestrită a unui mare scriitor, a cărui dramă i-a servit compozitorului ca bază pentru alcătuirea unui libret de o mare densitate ideatică.[26]

Ştefan Niculescu observa pe bună dreptate, vorbind despre creaţia de lied a lui Mihail Jora) că "liedul românesc cult a trebuit să aştepte pe lîngă maturizarea generală a dezvoltării muzicii româneşti, creaţia poetică a unui Bacovia, Goga şi, mai ales, Arghezi..."[27] La aceste nume se adaugă ceea ce Edgar Papu va numi "Fenomenul Blaga"[28]. "Cînd în 1919 - scrie Tudor Vianu - Lucian Blaga apărea cu primul său volum de poeme, însufleţirea cu care i s-a răspuns îndată decurgea într-o anumită măsură şi din condiţiile speciale ale momentului. În ~~mixxxx~~ acei ani ai căutării de drumuri, multe lucruri păreau învechite şi un loc aştepta în suflete pentru cine s-ar fi priceput să-l ocupe /.../ Era ca o satisfacţie generală în spirite că glasul aşteptat venea tocmai din Ardealul care dovedea prin el că sub apăsarea îndelungată nutrise o viaţă bogată şi plină, capabilă să rodească din belşug"[29]. Cu mulţi ani mai tîrziu, după ce poetul din Lancrăm trecuse deja pragurile veşniciei, după o perioadă care avea să contrazică brutal elanurile generaţiei interbelice punîndu-l între parantezele unui dureros index, geniul său avea să reînceapă a rodi între foile cu portative. Este ceea ce va consemna Sigismund Toduţă într-un articol: "Creaţia muzicală, în linia ei sinuoasă de

evoluţie, înregistrează, adesea, etape de înflorire ale unui anumit gen. Dominată de covîrşitoarea personalitate a unui poet, interacţiunea cuvînt-muzică poate genera, datorită acestei confluenţe, o maximă înflorire a genului vocal-liric şi coral" ... şi mai departe subliniază (cu nedisimulată admiraţie) "ataşeul poetică 'de graţie', atît de bine personalizată, demnitatea ideilor, înnoirătura filosofică, firele stilizării folclorice, elementele incantatorii, muzicalitatea latentă..." a creaţiei lui Blaga[30].

Este cert că stilul toduţian (în care, prin prisma viziunii lui Mircea Vulcănescu - care, dacă l-ar fi cunoscut pe Magistrul clujean l-ar fi integrat probabil în categoria "românilor reprezentativi: sintetici"- am putea discerne "inspira autohtonă", cea "română" sau cea "germană") s-a nutrit din întreaga ambianţă a evoluţiei muzicii româneşti în perioada postbelică, ţelefuindu-se, în mare măsură, prin simbioza cu literatura populară şi cu lirica lui Blaga. Opera-oratoriu "Meşterul Manole" şi-a nutrit însă ţiorul tragic nu numai din drama în sine a creaţiei, pe care la anii tîrzii ai elaborării finale compozitorul o putea privi cu înţeleaptă împăcare, ci din suferinţele fără număr ale unui întreg neam, căruia îi fuseseră tăiate aripile şi aştepta cu nesaţ ziua cînd nu i se vor mai fi dărîmat zidurile speranţei în mai bine. Iată de ce am simţit-o atît de a noastră, chiar din clipa păşirii sale în lume.

Conf.univ. Liliana Cherman
Academia de Arte "G.Enescu" - Iaşi

Scanned with OKEN Scanner

N O T E

1. Cîteva opinii pot fi în acest sens edificatoare: "Reprezentarea operei Oedip a domnului George Enescu la Opera Mare din Paris constituie unul din acele evenimente prin care poporul căruia îi aparţine marele compozitor îşi înscrie o pagină de glorie în cartea civilizaţiei universale". George Enescu - Interviuri I, Editura Muzicală, Bucureşti 1988, p.255; "Cette oeuvre ne constitue pas seulement le sommet de la création du compositeur ou de l'opéra roumain, mais le passage de notre musique nationale vers la musique universelle". Carmen Petra-Basacopol: L'Originalité de la musique roumaine. Editura muzicală. Bucureşti 1979, p.162; "qu'il me soit permis de planter comme un frontispice au jeune temple de la Musique Roumaine cet OEDIPE" (id.p.163).

2. Cornel Ţăranu: "Meşterul Manole" de Sigismund Toduţă. "Muzica" 6/1986, p.9.

3. Vasile Herman: Eveniment muzical. Tribuna, nr.45 (7 noiembrie 1985) p.7.

4. Demostene Şofron: "Meşterul Manole este o capodoperă a ideii, a simbolului" (Interviu cu dirijorul Emil Simon). Tribuna nr.22 (29 mai 1986) p.7.

5. Ada Brumaru: Meşterul şi visul. "România literară", nr.48, 28-XI-1985.

6. Alexandru Paşcanu: Un ethos inconfundabil. "Tribuna" nr.2 (14-I-1988) p.9.

7. Alfred Hoffman: Toamna muzicală clujeană. "România literară", nr.44, 29 octombrie 1987, p.18.

8. Sigismund Toduţă: Compozitorul este un poet al sunetelor, interviu consemnat de Demostene Şofron în "Steaua" 1985.

9. "Muzica" 9/1981.

10. Citat de Pascal Bentoiu (ca datînd din 1945) în Capodopere enesciene, Editura muzicală, Bucureşti 1984, p.300.

11. Dan Voiculescu: O înţelegere superioară a rolului artei. "Tribuna" nr.20, 19 mai 1988, p.6.

12. În cadrul emisiunii radiofonice "Muzicienii noştri se destăinuie" semnată de Despina Petecel (anul 1987).

13. Vasile Herman: Formă şi stil în creaţia compozitorului Sigismund Toduţă. I - De la începuturi pînă la oratoriul "Mioriţa". Cluj-Napoca 1986.

14. Cornel Ţăranu: Elemente înnoitoare în creaţia lui Sifismund Toduţă. Lucrări de muzicologie vol.14. Cluj-Napoca 1979, p.137-144.

15. Vasile Herman, op.cit. partea a II-a. De la oratoriul "Mioriţa" la opera "Meşterul Manole". Cluj-Napoca 1987, p.22 şi urm.

16. Oedip de George Enescu la opera din Paris. Ce declară compozitorul cîteva zile înainte de premieră. "Adevărul", Bucureşti, 50, nr. 15994, 12 martie 1936, p.5. În Enescu. Interviuri I, Editura muzicală, Bucureşti 1988, p.253.

17. Manuela Tănăsescu: Eseu despre etapele creaţiei. Editura Cartea Românească 1975, p.11. Pe linia continuităţii culturale, în cazul lui Sigismund Toduţă se cuvine menţionată şi filiaţia pe pămînt transilvan, pornind de la înaintaşul Iacob Mureşianu, considerat creatorul oratoriului românesc, prima sa creaţie de gen intitulîndu-se "Mănăstirea Argeşului" (a se vedea Iacob Mureşianu: Opere, vol.I, Editura muzicală, Buc.1983, p.9 şi urm.; V.Herman: op.cit.vol.I).

Scanned with OKEN Scanner

18. Sînt savuroase, în acest sens (chiar dacă încărcate de amărăciune) comentariile lui Pascal Bentoiu din op.cit.p.287-288.

19. Este mişcător entuziasmul cu care se confesează la un moment dat: "Iubesc Franţa, pentru că e ţara în care contrastele cele mai izbitoare capătă armonia cea mai perfectă. E ţara ordinii şi a libertăţii /.../ nu ştiu, de la început m-am simţit atras înspre Franţa. E o atracţie spirituală, bazată poate pe latinitate. În orice caz, mi-e dragă Franţa" (George Enescu. Interviuri I, op.cit.p.250).

20. Bernard Gavoty: Amintirile lui George Enescu. Editura muzicală, Bucureşti 1982, p.81.

21. v. Vasile Tomescu: Histoire des relations musicales entre la France et la Roumanie. Editura muzicală, Bucureşti 1975.

22. Eugen Lovinescu: Istoria literaturii române contemporane. Editura Minerva, Bucureşti 1981, p.362-363.

23. Mircea Vulcănescu: Un model ontologic al omului românesc în vol. Dimensiunea românească a existenţei. Editura Fundaţiei Culturale Române. Bucureşti 1991, p.6.

24. Id. Isihia dacică, vol.cit. p.43.

25. În Axiologie românească. Editura Minerva, Bucureşti 1982, p.203.

26. v. Liliana Gherman: Unele aspecte ale relaţiei dintre text şi muzică în opera-oratoriu "Meşterul Manole" de Sigismund Toduţă. "Muzica" 7/1987; Revenire la o capodoperă: Meşterul Manole de Sigismund Toduţă. De la poemurile poetico-filosofice la forma muzicală (I).4/1990.

27. Iosif Sava: Ştefan Niculescu şi galaxiile muzicale ale secolului XX Editura muzicală, Bucureşti 1991, p.30.

28. Edgar Papu: Lumini perene. Editura Eminescu, Bucureşti 1989, p.381.

29. Tudor Vianu: Lucian Blaga poetul. În volumul Scriitori români în secolul XX. Editura Minerva. Bucureşti 1986, p.53.

30. Sigismund Toduţă: Lucian Blaga cîntat de compozitorii clujeni. Tribuna nr.7 (12 februarie 1987), p.1.

oooooOOooooo

BIBLIOGRAFIE

I. Cărţi, studii muzicale

Bentoiu, Pascal - Aspects du monumental dans l'oeuvre d'Enesco, "Muzica" 1/1990.

Bentoiu, Pascal - Capodopere enesciene, Editura Muzicală, Bucureşti, 1984.

Cazaban, Costin - Enescu şi tragicul, "Muzica", 4/1991.

Ciomac, Emanoil - Enescu, Editura Muzicală, Bucureşti, 1968.

Cosma, Octavian Lazăr - Oedipul enescian, Editura Muzicală, Bucureşti 1967.

x x x George Enescu - Monografie, Editura Academiei, Bucureşti, 1971.

Enescu, George - Interviuri din presa românească, Editura Muzicală, Bucureşti, vol.I-1988, vol.II-1991.

Gavoty, Bernard - Amintirile lui George Enescu, Editura Muzicală, Bucureşti, 1982.

Ghircoiaşiu, Romeo - Conţinutul ideatic al artei enesciene, Lucrări de muzicologie 17-18, Cluj-Napoca 1985.

Ghircoiaşiu, Romeo - Simboluri ale gîndirii ancestrale în arta lui George Enescu şi Mihail Sadoveanu, Lucrări de muzicologie 21, Cluj-Napoca 1991.

Gherman, Liliana - Unele aspecte ale relaţiei dintre text şi muzică în opera-oratoriu "Meşterul Manole" de Sigismund Toduţă, "Muzica" 7/1987.

Gherman, Liliana - Revenire la o capodoperă:"Meşterul Manole" de Sigismund Toduţă. De la sensurile poetico-filosofice la forma muzicală (I), "Muzica" 4/1990.

Herman, Vasile - Formă şi stil în creaţia compozitorului Sigismund Toduţă, Cluj-Napoca, Academia de Muzică "G.Dima", I-1986, II-1987, III-1988.

Jora, Mihail - Momente muzicale, Editura Muzicală, Bucureşti 1968.

Malcolm, Noel - Enescu and modernism, "Muzica", 4/1991.

Manu, Emil - George Enescu în conştiinţa culturală românească, "Muzica 9/1981.

Mureşianu, Iacob - Opere vol.I, Editura Muzicală, Bucureşti 1983.

Petra-Basacopol, Carmen - L'originalité de la musique roumaine, Editura Muzicală, Bucureşti 1979.

Râpă, Constantin - Conceptul estetic mioritic în creaţia lui George Enescu, Lucrări de muzicologie 16, Cluj-Napoca 1984.

Sava, Iosif - Ştefan Niculescu şi galaxiile muzicale ale secolului XX, Editura Muzicală, Bucureşti 1991.

Scanned with OKEN Scanner

Toduţă, Sigismund - Un aspect înnoitor al structurii vocale în tragedia lirică "Oedip", "Muzica" 9/1981.

Tomescu, Vasile - Histoire des relations musicales entre la France et la Roumanie, Editura Muzicală, Bucureşti 1973.

Ţăranu, Cornel - "Meşterul Manole" de Sigismund Toduţă, "Muzica", 6/1986.

Ţăranu, Cornel - Enescu, un precursor, Lucrări de muzicologie, 2, Cluj 1966.

Ţăranu, Cornel - Enescu în conştiinţa prezentului, Editura pentru literatură, Bucureşti 1969.

Ţăranu, Cornel - Elemente înnoitoare în creaţia lui S.Toduţă, Lucrări de muzicologie 14, Cluj-Napoca 1979.

Voiculescu, Lucian - George Enescu şi opera sa Oedip, ESPLA, Bucureşti, 1956.

II. Articole, cronici, interviuri

Bădilă, Dan - Un creator de şcoală, "Tribuna" nr.20, 19 mai 1988, p. 6 (Moment omagial Sigismund Toduţă).

Brumaru, Ada - Meşterul şi visul, "România literară" nr.48, 28-XI-1985, p.18.

Dragea, Emil - Propensiune spre universalitate, "Contemporanul", 3-VI - 1988, p.11.

Gherman, Liliana - Un eveniment muzical - "Meşterul Manole" de Sigismund Toduţă, "Cronica", nr.42, 18-X-1985, p.3.

Herman, Vasile - Creaţia muzicală clujeană, "Tribuna" nr.46, 12-XI-1987, p.6.

Herman, Vasile - Eveniment muzical, "Tribuna", nr.45, 7-XI-1985, p.7.

Hoffman, Alfred - File din jurnalul Festivalului, "România literară" nr.40, 29-IX-1988, p.18.

Hoffman, Alfred - Toamna muzicală clujeană, "România literară", nr. 44, 29-X-1987, p.18.

Iorga, Nicolae - Triumful lui G.Enescu, "Neamul românesc, XXXI (1936 martie 15, nr.60, p.1 (în N.Iorga: Pagini alese-2, Editura pentru literatură, 1965, p.208).

Paşcanu, Alexandru - Un ethos inconfundabil, "Tribuna" nr.2, 14-I-1988, p.9.

Petecel, Despina - Ciclul radiofonic "Muzicienii noştri se destăinuie" - Două emisiuni dedicate în 1987 lui Sigismund Toduţă.

Şofron, Demostene - Sigismund Toduţă: "Compozitorul este un poet al sunetelor", Interviu consemnat în revista "Steaua" 1985.

Scanned with OKEN Scanner

Toduță, Sigismund - Lucian Blaga cîntat de compozitori clujeni, "Tribuna" nr.7, 12-II-1987, p.1,6.

Voiculescu, Dan - O înțelegere superioară a rolului artei, "Tribuna", nr.20, 19-V-1988, p.6 (Moment omagial Sigismund Toduță).

III. Filosofia culturii, estetică, enciatică.

Blaga, Lucian - Artă și valoare. În Axiologie românească. Antologie. Editura Eminescu, București 1982, p.351-397.

Blaga, Lucian - Trilogia culturii, Editura pentru Literatură Universală, București 1969.

Călinescu, George - Istoria literaturii române - compendiu. Editura pentru literatură, București 1963.

Caragiale, I.L. - Cîteva păreri (despre artă). În Axiologie românească Antologie. Editura Eminescu, București 1982, p.103-114.

Eliade, Mircea - Destinul culturii românești, în Profetism românesc 2, Editura Roza Vînturilor, București 1990, p.139-151.

Eliade, Mircea - Solilocvii, Editura Humanitas, București 1991.

Eliade, Mircea - Sacrul și profanul, Editura Humanitas, București 1992.

Eliade, Mircea - De la Zalmoxis la Genghis-Han, Editura științifică și enciclopedică, București 1980.

Ianoși, Ion - Sublimul în spiritualitatea românească, Editura Meridiane, București 1987.

Kernbach, Victor - Dicționar de mitologie generală, Editura științifică și enciclopedică, București 1989.

Lovinescu, Eugen - Istoria literaturii române contemporane, Editura Minerva, București 1981.

Nietzsche, Friedrich - Nașterea tragediei, în vol. De la Apollo la Faust, Editura Meridiane, București 1978.

Nițu, George - Elemente mitologice în creația populară românească, Editura Albatros, București 1988.

Noica, Constantin - Pagini despre sufletul românesc, Editura Humanitas București 1991.

Paler, octavian - Mitologii subiective - Editura Eminescu, București 1976.

Papu, Edgar - Fenomenul Blaga, în vol. Lumini perene, Editura Eminescu, București, 1989.

Rădulescu-Motru, C. - Poate omul să-și făurească destinul? În Axiologie românească. Antologie, Editura Eminescu, București 1982, p.192-204.

Scanned with OKEN Scanner

Tănăsescu, Manuela - Eseu despre etapele creației, Editura Cartea Românească, București 1975.

Vianu, Tudor - Scriitori români din secolul XX, Editura Minerva, București 1986.

Vulcănescu, Mircea - Dimensiunea românească a existenței, Editura Fundației Culturale Române, București 1991.

Vulcănescu, Romulus - Mitologie română, Editura Academiei, București 1985.

oooooOOOOOOO

Scanned with OKEN Scanner

OPERA-ORATORIU "MEȘTERUL MANOLE" DE SIGISMUND TODUȚĂ - O CAPODOPERĂ CU MULTIPLE SEMNIFICAȚII A MUZICII ROMÂNEȘTI

Cap.II - Particularități ale libretului în relație cu dramaturgia muzicală

Lect.univ.Liliana Gherman
Conservatorul "G.Enescu" - Iași

- Rezumat -

În contextul evoluției contemporane a limbajului muzical și al înfloririi fără precedent a școlii românești de compoziție, gîndirii teoretice muzicale, mai ales atunci cînd se manifestă de la nivelul catedrei universitare, îi revine sarcina de a ține pasul cu timpul, încercînd, pe cît posibil, o reflectare fidelă a acestuia.

În acest spirit am inaugurat în anul 1976 un studiu cu caracter monografic asupra monumentalei opere-oratoriu "Meșterul Manole" de Sigismund Toduță, la scurt timp după prima audiție absolută (Cluj-Napoca, 1 octombrie 1985), lucrarea fiind terminată în 1983.

Într-o primă etapă de cercetare am realizat, prin prisma relației dintre text și muzică folosită ca idee-pivot, o privire de ansamblu, materialul care a rezultat fiind publicat în revista "Muzica" nr.7/1987

Prezentul material consemnează rezultatele obținute într-o a doua etapă a investigației, în care mi-am concentrat efortul analitic asupra libretului alcătuit de compozitor după drama omonimă a lui Lucian Blaga, în relația sa cu dramaturgia muzicală. În maniera în care a fost concepută și condusă, analiza a tins spre o rezolvare exhaustivă a parametrilor propuși, astfel încît să se poată constitui într-o bază temeinică pentru continuarea cercetării, unele rezultate urmînd a fi reinterpretate într-un context ideatic lărgit.

Cele trei "acte" ale operei-oratoriu au fost detaliate rînd pe rînd după următorul plan:

Scanned with OKEN Scanner

I.) Analiza amănunţită a libretului într-o manieră care să releve
- omisiunile sau eventualele adaosuri faţă de textul original al lui L.Blaga,
- gradaţia dramaturgică,
- încadrarea într-o anumită arhitectonică muzicală, de mai mică sau mai mare extensie,

fiecare etapă a desfăşurării fiind însoţită de comentarii având scopul de a clarifica şi interpreta opţiunile compozitorului.

A apărut astfel evident faptul că aceasta, în comprimarea textului (care înregistrează o progresie geometrică de la un act la altul) realizează nu atît o simplificare cît o esenţializare, iar în final chiar o sublimare a originalului blagian, căruia i se pun în valoare latenţele poematice şi filosofice pe linia însăşi rigorilor stilistice ale marelui poet (care în textele sale dramatice nu funcţionează, cred, întotdeauna cu aceeaşi severitate ca în poezie, eseistică sau filosofie).

II.) Realizarea unei scheme formale vizînd modalitatea de articulare a discursului muzical, cu diviziunile şi subdiviziunile sale logice:
- în extenso - utilizînd un sistem de codificare similar întrucîtva procedurilor taxinomice ale unui Nicolas Ruwet,
- comprimat - pe temeiul coordonatelor dramaturgice esenţiale.

III.) Calculul timpului de desfăşurare, pornind de la valoarea de pătrime, luată ca reper în condiţiile frecventei fluctuaţii metrice. În ceea ce priveşte modificările de tempo - la rîndul lor frecvente - acestea se înscriu între limitele unui atît rubato, neîmpietînd asupra mediei statistice obţinute în acest mod. Am putut astfel constata cum diferitele proporţionări interioare, destul de capricioase în succesiunea directă a alineatelor discursului muzical, se adună în spectaculoase simetrii în cadrul grupajelor sintetizatoare (v.schema de la p.56).

IV.) Unele calcule auxiliare:

Scanned with OKEN Scanner

- axa de simetrie şi "secţiunea de aur",
- raportul dintre muzica purtătoare de text şi comentariul sonor pur,

rezultatele vădindu-se nu o dată interesante şi revelatoare pentru rigoarea cu care a fost gîndit fiecare detaliu al partiturii.

În concluzie:

- Alegerea ca temă de cercetare a operei-oratoriu "Meşterul Manole" de Sigismund Toduţă se justifică prin caracterul de excepţie al lucrării, care, ca orice veritabilă capodoperă, se constituie ipso facto în model pentru tinerele generaţii de compozitori, model de etică profesională şi de superioară măiestrie artistică.

- Abordarea aprofundată a unor asemenea "modele" în cadrul predării disciplinei "Forme şi Analize muzicale" la secţia Compoziţie-Muzicologie din Conservator este, ca atare, nu numai oportună ci poate fi privită chiar ca o obligaţie morală.

- Complexitatea acestui opus, largile sale implicaţii muzicale şi general culturale reprezintă nu numai o sursă de alese bucurii spirituale ci, totodată, o continuă provocare la găsirea celor mai potrivite procedee de investigaţie, pentru a-i pătrunde tainele de meşteşug componistic şi adîncimile sensurilor poetico-muzicale. Ori, în procesul necesar de autoperfecţionare pe tărîmul didacticii muzicale, sub raportul creativităţii şi eficienţei, un asemenea efort nu poate fi decît benefic.

- Precizez, de altfel, că rezultatele analitice obţinute pînă în prezent şi-au demonstrat deja utilitatea atît în cursurile cu studenţii cît şi în întîlnirile cu cadrele didactice din învăţămîntul muzical mediu, în cadrul cursurilor periodice de perfecţionare.

ooooo0000ooooo

Scanned with OKEN Scanner

SABIN PAUTZA: *Cantata „COLUMNE"* pentru cor şi orchestră pe versuri de Vasile Filip*

Terminată în februarie 1977 şi „închinată eroilor căzuţi în 1877", *Cantata „Columne"* a compozitorului Sabin Pautza se circumscrie sferei lucrărilor prilejuite, pe de o parte, de jubileul războiului de independenţă, care ne-a emancipat ca naţiune de sine stătătoare, pe de alta - de prima ediţie a Festivalului naţional „Cântarea României", festival în cadrul căruia lucrarea a fost distinsă în faza finală cu premiul al III-lea pentru o compoziţie vocal-simfonică.

Textul literar, a cărui geneză şi finisare s-a împletit nemijlocit cu cea a muzicii, este alcătuit în esenţă din trei poezii, închegate şi individualizate ca atare. Prima – opune sugestiv şi sintetic două imagini: cea sumbră şi apăsătoare a duşmanului de veacuri, devenit o dată în plus agresiv şi distrugător („Umblă pasăre de pradă / Din ogradă în ogradă / Să ucidă şi să ardă / Cu aripi făcute bardă"...) şi cea a poporului român, care ajuns la limita răbdării fierbe ameninţător (... „Gura aspră de secure / Nu mai poate să îndure / Glonţ prădalnic de hultan / Ghiară strâmbă de sultan"). Într-o cadenţare de rezonanţă folclorică, cea de a doua poezie adânceşte sugestia trezirii la luptă şi speranţă („Ascultă cum bate / În porţi de cetate / Lumină de mai / Pe-o gură de raiu / Lumină de vară / Pe frunte de ţară / Lumină de soare / Pe vise în floare..."), în timp ce ultima, cu versurile mult dilatate, se încarcă parcă de un suflu epic („Dar într-o zi s-a ridicat un steag / Şi-un glas de bucium a chemat spre zări / Şi s-au urnit pădurile de fag / În chip de lăncieri şi de călări...").

Acestui triptic de bază (urmărit cu strictеţe în cursivitatea sa ideatică şi în dinamismul său interior şi care determină o similară modelare a arhitecturii compoziţiei muzicale) i se fac, în scopul rotunjirii dramaturgiei sonore, unele adaosuri, fie chiar din interior, prin semnificative şi eficiente reluări şi sublinieri, fie prin extrapolare în proză, în două momente-cheie: cel de culminaţie tensională („Libertate vrem!" exclamă corul, încununând al doilea text poetic) şi cel de împlinire finală („Columne ridicăm eroilor liberatori! Columne de lumină noi ridicăm spre cer celor căzuţi...") în scopul precizării unor intenţii expresive doar sugerate de limbajul metaforic

* Acest studiu a apărut, într-o formă puţin comprimată, în revista Muzica, nr. 4/1978.

Scanned with OKEN Scanner

al versurilor şi vizând mai direct atitudinea intimă a autorilor faţă de subiectul tratat.

În desfăşurarea *cantatei*, compozitorul delimitează şase episoade muzicale, cărora, în afară de *tempo*, le indică şi durata aproximativă, prefigurînd proporţiile pe care le-ar dori respectate în interpretare:

1. Adagio	2. Allegro vivo	3. Adagio	4. Allegro-Largo-Allegro	5. Moderato molto tranquillo-Andante	6. Maestoso
1'40" (23 m.)	1'15" (47 m.)	2' (28 m.)	1'30" (55 m.)	5'45" (59 m.)	2' (21 m.)

Această proporţionalizare temporală îşi găseşte, cred, justificarea mai ales prin raportare la forma complexă supraordonată ce se conturează ca rezultat atât al grupajului acestor episoade în jurul textelor cât şi al tratării muzicale, formă care ar putea fi interpretată în două sensuri, după cum se poate urmări în schema de mai jos:

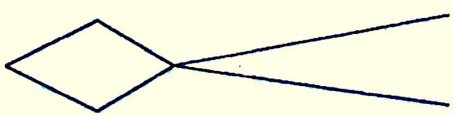
1) A(4'55") B(9'15")

a b a' c d e

Text poetic I T. p. II Text poetic III Proză

2) A (4'55") B(1'30") C(5'45") Coda(2')

Interpretarea în sensul bistroficităţii evidenţiază o dimensionare care se apropie de „proporţia de aur"; interpretarea în sensul tristroficităţii reliefează relativa simetrie a secţiunilor A şi C faţă de B, considerat ca axă. Precizăm că ambele interpretări sunt în egală măsură justificabile, în funcţie de unghiul din care încercăm să înţelegem scrupulozitatea cu care Sabin Pautza modelează plasma sonoră, pentru a-i conferi o fizionomie formală pregnantă. Astfel, varianta 1) a luat în considerare autodelimitarea primei secţiuni prin caracterul său închis, cu repriză, opus caracterului deschis, evolutiv, pe care-l capătă desfăşurarea acţiunii muzicale în continuare, acest aspect putându-se reprezenta grafic cam în felul următor:

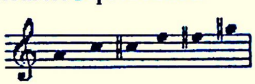


Scanned with OKEN Scanner

şi fiind subliniat şi auditiv prin prezenţa la începutul şi sfârşitul primei secţiuni, precum şi în finalul compoziţiei, a unor coloane sonore cu amplu registru şi generoasă reverberaţie, edificate pe un acord fără terţă - la-mi-la – repetat solemn la coarde, pian şi clopote. Varianta 2) a fost, pe de altă parte, inspirată de raportul text-muzică. Numărul de măsuri al fiecărei părţi apare mai puţin semnificativ din punctul de vedere al proporţiilor de ansamblu. Am menţiona totuşi faptul că momentul culminant al lucrării cuprinde măsurile 140-146, calculul indicând, prin raportare la totalul de 233 măsuri ale *cantatei*, „tăietura de aur" între măsurile 144-145!

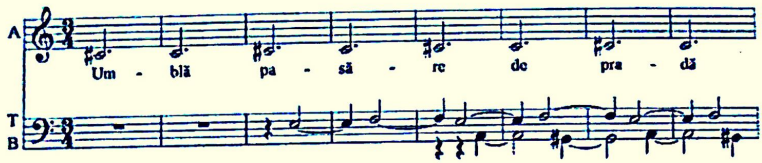
Nu avem totuşi intenţia de a sugera cu tot dinadinsul apriorismul acestei proporţionalităţi, ea derivând mai degrabă dintr-o justă orientare intuitivă în timpul şi spaţiul muzical.

Întregul material muzical al lucrării este extras dintr-un mod de 6 sunete, asimilabil modelului 1:3 bartokian prin inversare (3:1), în următoarele reprezentări:

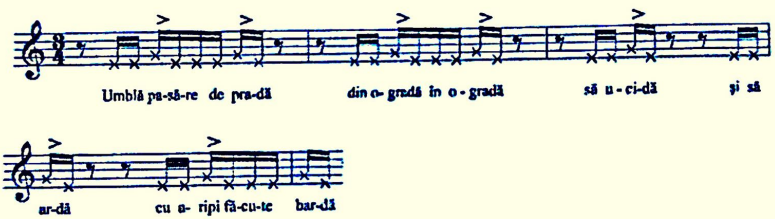


a cărui valorificare armonică, melodico-ritmică şi polifonică se încadrează într-un proces de complicare progresivă, în etape evolutive ce coincid cu diviziunile şi subdiviziunile formale, cărora le conferă *ipso facto* un profil expresiv caracteristic. Trebuie precizat că această rigoare structurală autoimpusă nu stânjeneşte ci susţine, ocrotindu-l de pericolul arbitrariului, un autentic frumos muzical, oferind parcă liniilor arhitecturale ale edificiului sonor realizat suportul invizibil al unei armături de oţel, care-i asigură trăinicia. Ingeniozitatea îmbinării firescului expresiv cu limitele prestabilite frapează chiar din primul episod (a), în care, după acordurile introductive semnalate anterior, este folosit exclusiv corul dispus în două planuri, printr-o preluare creatoare a principiului *monodiei acompaniate*. Generate de rezonanţa adâncă a clopotelor şi nutrindu-se parcă din ea, cele şase trisonuri perfecte posibile ale scării (trei majore şi trei minore) sunt modelate rând pe rând prin mişcarea lentă, alternativă şi izoritmică a vocilor grave (alto, tenor şi bas) în cadrul unei pedale mobile, care, valorificând nu atât sensul cuvintelor cât valenţele coloristice ale vocalelor din text în emisie prelungită şi în nuanţă foarte scăzută (ppp), se instituie ca un evocator fond sonor:

Scanned with OKEN Scanner

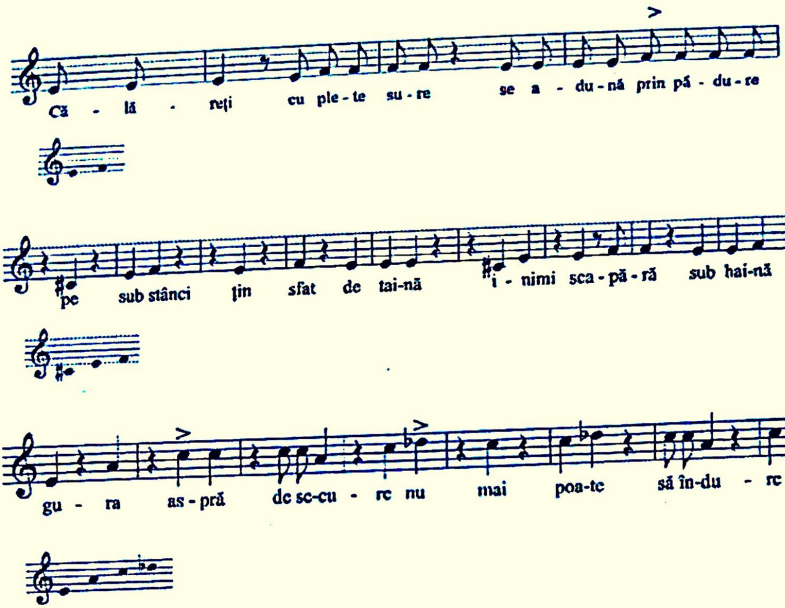


Sopranul scoate cu claritate în relief textul poetic, într-o rostire ritmică („jumătate în şoaptă, jumătate pe glas" – cum precizează autorul), care, suprapunându-se cu naturaleţe accentelor fireşti ale acestuia, îi valorifică simultan aliteraţiile aspre, cu valoare simbolică în planul expresiei:

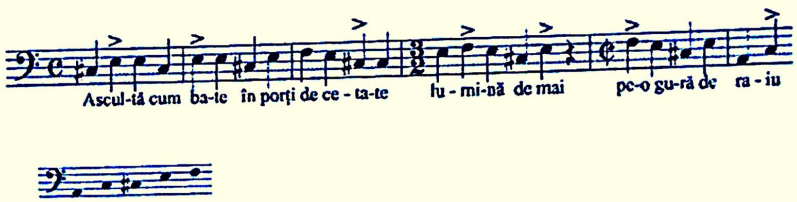


Scopul acestei prezentări nu este însă de a face disecţia *Cantatei „Columne"* ci doar de a-i preciza reperele şi de a-i sublinia în ultimă instanţă valoarea. Dacă am insistat asupra detaliilor de mai sus, am făcut-o pentru că, începând chiar cu acest episod, se stabilesc anumite principii de comportament componistic ce vor fi urmărite consecvent pe parcurs. Astfel, naturaleţea cu care este tratată vocea omenească, atât în sine cât şi în raport cu textul (naturaleţe a cărei eficienţă expresivă implică totuşi, în ciuda aparentei simplităţi, rafinament şi bun gust, dezvăluindu-ni-l pe experimentatul dirijor de cor care este Sabin Pautza) se înscrie ca una dintre coordonatele de bază ale lucrării în întregul ei. Este interesant din acest punct de vedere felul în care valorificarea treptată a latenţelor melodice ale modului se subordonează imperativelor expresiei poetice. După unduirea bicordică deja amintită, din episoadele îngemănate a şi a', se trece prin tri-, tetra- şi pentacordii disjuncte, care subliniază, prin asociere cu ritmul, fie neliniştea prevestitoare de furtună a episodului b:

Scanned with OKEN Scanner

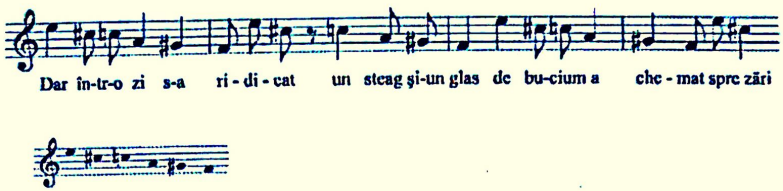


fie propulsia hotărâtă spre un ţel întrezărit cu claritate, în episodul c:

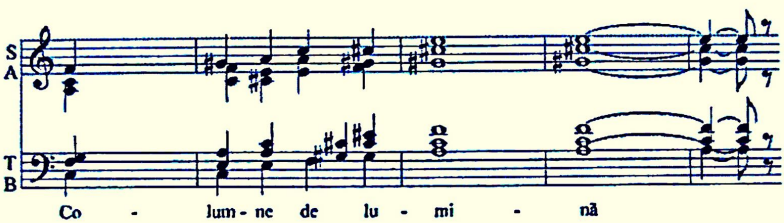


pentru ca în ultimele episoade scara să apară cucerită în întregul ei, conferindu-i-se fie o nuanţă narativ-elegiacă, subliniată de sensul descendent, în episodul d:

Scanned with OKEN Scanner

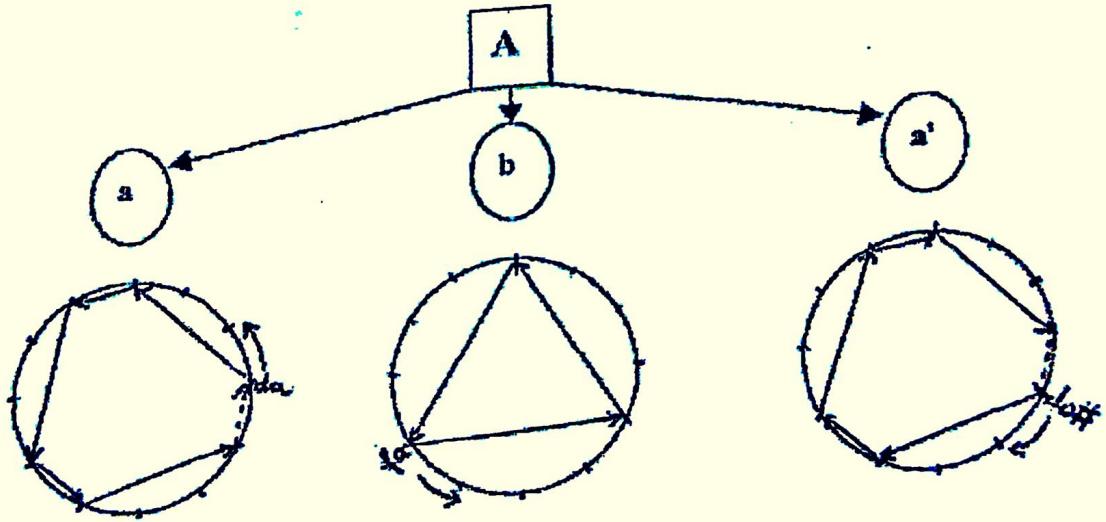


fie o luminozitate apoteotică, într-o convergenţă armonică a tuturor vocilor, în episodul e:



Capacitatea de a semnifica în planul expresiei poetico-muzicale a acestor nuclee melodice vocale este potenţată atât din interiorul însăşi evoluţiei lor corale, cât şi prin sprijinul activ, din exterior, al orchestrei, printr-o tratare armonică şi polifonică adecvată, tehnica imitaţiei canonice (în fericită simbioză cu tehnica secvenţială în momente de gradaţie tensională) fiind grefată constant pe principiul *ostinato*-ului, principiu de asemenea materializat odată cu începutul *Cantatei.* Modalitatea de utilizare a *ostinato*-ului, în diferite ipostaze, ca bază a dinamicii discursului muzical, reprezintă, credem, din punct de vedere tehnic, latura cea mai interesantă şi mai originală totodată a partiturii, textul acesteia apărând ca o suprapunere de ordini diferite, evoluând aparent într-o suplă libertate, dar sprijinindu-se în realitate pe piloni sever controlaţi. Edificatoare în această ordine de idei apare osatura armonică a primelor patru episoade (ce se pot grupa, după cum s-a văzut, în două secţiuni ale unei forme tristrofice) constituită exclusiv pe baza celor şase trisonuri perfecte posibil de construit pe sunetele la, do# (reb) şi fa, în modul mai sus menţionat. Succesiunea într-o anumită ordine a acestor trisonuri sugerează rapide deplasări intertonale, în cadrul unui pentatonism *sui generis*, care reprezentate pe un cerc al cvintelor:

Scanned with OKEN Scanner



La6 la5 Fa6 fa6 Do#6/4 do#6/4 (La5)° fa5-6/4 do#5-6/4 la5-6/4 (La5) do#6/4 Do#6/4 fa6 Fa6 la5 La5

M-m

Raport constant de 4 cvinte (rezultat din 3+1)

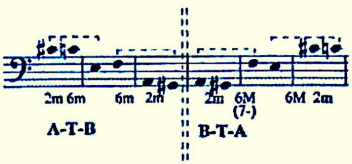
m-M

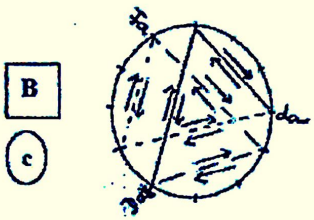
Raport de cvinte: 3-1-3-1-3(-1)

Raport de cvinte: (1-)3-1-3-1-3

Scanned with OKEN Scanner

Trebuie precizat că prin alegerea ordinii intrării vocilor grave în a şi a'se conturează un nou aspect de parţială simetrie în oglindă pe lângă cele evidenţiate cu claritate de schemele armonice:





Această secţiune se bazează pe succesiunea cu caracter secvenţial a trei grupaje acordice, care se complementează reciproc pe cercul cvintelor:

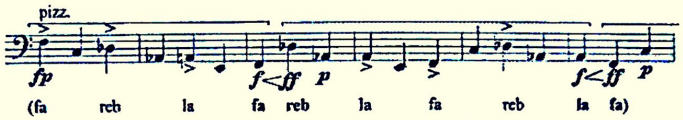
I - La6(6/4) la5 Do#6/4 la5 La6(6/4)
II - Do#6/4 do#5 Fa6/4 do#5 Do#6/4
III - Fa6/4 fa5 La6/4 fa5 Fa6/4
Raport de cvinte: 3-5-5-3

Culminaţia din măsurile 140-146 recombină varianta a II-a inversând totodată raportul de cvinte: Fa6/4 do#5 Do#6/4 Fa6/4 = 5-3-3-5.

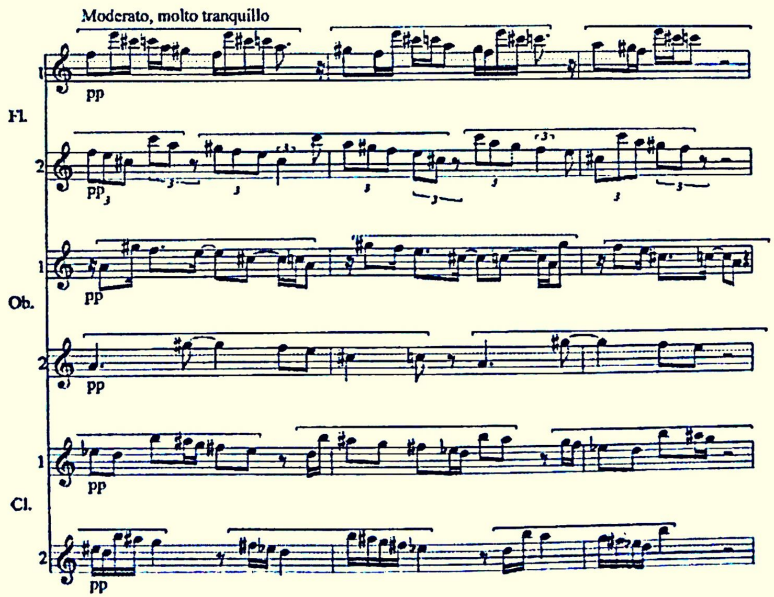
După cum se poate cu uşurinţă remarca, schemele evidenţiază aspecte de voită, căutată ordine interioară şi în acelaşi timp o originală soluţionare a varietăţii şi contrastului armonic într-un cadru relativ limitat din acest punct de vedere. Pentru prima secţiune ni se mai relevă pe această cale şi o modalitate inedită de asimilare a unui tipar formal tradiţional, adoptat pe baza conţinutului contrastant al primei poezii. În episodul b, printr-o comportare diferenţiată metro-ritmică şi melodică a diferitelor compartimente ale orchestrei precum şi a corului, în raport cu constanta armonică, se obţine o remarcabilă bogăţie. Variantele ce se suprapun în acest episod fac evident parte din familia *ostinato*-ului, prezentând însă o particularitate: fiecare formulă care se repetă reprezintă o îmbinare de constante inegale în ceea ce priveşte evoluţia în timp, rezultând de pildă o

Scanned with OKEN Scanner

nesuprapunere a evoluției melodice cu cea ritmică și armonică, sau a celei armonice cu cea metrică, fapt ce duce la reliefarea periodică tot a altui element. Iată, de exemplu, cum se prezintă traiectul melodic al coardelor grave (violoncel și contrabas):



Iată și proiectarea pe verticală a aceluiași procedeu într-un fragment orchestral din penultimul episod:



Cantata „Columne" nu este însă doar o însumare de procedee ingenioase (a căror înșiruire de altfel este departe de a fi epuizată) ci o

compoziţie care „stă în picioare" prin expresivitatea spontană pe care o degajă, prin robusteţea sa luminoasă. În evoluţia atât de echilibrată până în prezent a compozitorului Sabin Pautza reprezintă un moment consistent, o certă reuşită.

ooooo OOO ooooo

Liviana Sherman

Scanned with OKEN Scanner

Referat

Volumul de „Studii şi analize" a d-nei prof. univ. Liliana Gherman propus pentru publicare la editura „Artes" a Universităţii de Arte „G. Enescu" din Iaşi reprezintă o parte din activitatea de cercetare a autoarei, desfăşurată de-a lungul anilor, alături de aceea de cadru didactic şi de cronicar consecvent (peste 25 de ani) al vieţii muzicale ieşene.

„Studiile" se axează mai ales pe muzica românească contemporană, dar se îndreaptă şi asupra muzicii vest-europene medievale („Motetul secolului XIII"), dovedind astfel preocupările multiple şi variate ale autoarei.

În ceea ce priveşte muzica românească, studiile au în obiectiv muzicologia mai veche (scrierile lui T. Cerne), sau mai nouă (cele ale lui C. Brăiloiu), urmărind aspecte reprezentative din activitatea teoretică a celor doi muzicieni români.

Majoritatea studiilor se opresc asupra creaţiei româneşti contemporane, de la opusuri mai puţin cunoscute ale lui G. Enescu (ca sonata pentru violoncel), la lucrări ale lui A. Paşcanu („Bocete străbune", „Pro humanitate", „Cele mai curate glasuri" şi „In memoriam"), reprezentative pentru valorile autentice realizate de generaţia postbelică, şi pînă la lucrări ale tînărului -pe atunci- Sabin Pautza (cantata „Columne").

Valoarea studiilor de faţă rezidă atît în alegerea temelor de cercetat, cît şi în modalitatea realizării lor. Analizele pertinente de structură muzicală a lucrărilor studiate se împletesc cu observaţii de sinteză, care încadrează creaţiile muzicale într-o categorie semnificativă pentru momentul elaborării lor şi pentru personalitatea artistică a creatorului lor.

Exemple muzicale alese cu discernămînt însoţesc expunerea teoretică a ideilor pe care le ilustrează şi argumentează.

Studiile sînt sprijinite atît pe analize originale, cît şi pe trimiteri la alţi autori şi lucrări semnificative, care constituie un judicios aparat critic.

Stilul acestor studii este de ţinută reală ştiinţifică, fiind totodată fluent şi accesibil unei lecturări convenabile.

Publicarea acestor studii ale d-nei prof. Liliana Gherman ar fi de un real folos atît cercetătorilor vîrstnici cît şi celor tineri, şi ar face cinste editurii „Artes" a Universităţii de Arte „G. Enescu" din Iaşi, înlesnind răspîndirea unor lucrări ce reprezintă o contribuţie valoroasă la muzicologia ieşeană.

14.Dec.2002

prof. univ. dr.
Gabriela Ocneanu

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

„Meşterul Manole" de Sigismund Toduţă: operă sau oratoriu?

Sigismund Toduţă şi-a definit lucrarea capitală a vieţii sale - „Meşterul Manole" ca fiind o operă-oratoriu, „însumând (după propria afirmaţie) caracteristicile a două genuri gemene /.../ ponderea deplasându-se spre o reprezentare statuară", încredinţându-se „mijloacelor de expresie pur muzicale misiunea de a fi purtătoarele arcului dramatic al opului "[1].

Această bivalenţă este incitantă, ea putând însemna fie şi unul şi altul din cele două genuri (prin totalizarea caracteristicilor), fie nici unul nici altul (printr-o reciprocă excludere a unor particularităţi).

Considerând însuşi textul blagian ca fiind „în primul rând un mare text literar şi filozofic", compozitorul Cornel Ţăranu, într-un studiu dedicat primei audiţii a lucrării[2] consideră că după cum „formula teatrală interesează mai puţin (deşi e perfect posibilă...)", tot astfel „formula de operă interesează mai puţin deşi e (şi ea!) perfect posibilă"[3], „versiunea de concert, oratorială", fiind „netrădătoare şi întreagă". Pe de altă parte, Vasile Herman, în amplul său studiu dedicat creaţiei lui Sigismund Toduţă[4], se arată mai degrabă ataşat ideii de „operă" (înlocuit doar accidental cu cel de „dramă muzicală"). Vorbind despre „premiera în concertul din 1 octombrie 1985" a lucrării - „eveniment muzical de o semnificaţie aparte" după propria expresie, o defineşte ca fiind „crearea sonoră a operei, într-o manieră oratorial-concertistică"[5].

În fapt, îngemănate fiind chiar prin startul lor istoric, cele două genuri - opera şi oratoriul - au avut o evoluţie paralelă, în decursul căreia nu au lipsit reciproce contaminări, înseşi comentariile muzicologice fiind uneori divergente.

Fără intenţia unei foarte riguroase prezentări istorice, am reţinut din sursele bibliografice consultate exact acele informaţii menite să reliefeze punctele de contact dintre operă şi oratoriu.

Astfel, cu privire la prima jumătate a secolului al XVII-lea (momentul, deci, când cele două genuri care ne interesează prind contur), mi-a atras atenţia următorul comentariu: „Spiritul nou care va modifica complet stilul muzicii nu este specific muzical; primatul melodici cu un acompaniament armonic şi instrumental se manifestase deja /.../ în cea de a doua jumătate a secolului al XVI-lea, şi el se afirmase gradat, pe nesimţite. Dimpotrivă, ceea ce este cu totul nou, în ciuda unor timide precedente, este concepţia dramatică a muzicii (subl. n.)"[6]. Acelaşi autor, în subcapitolul dedicat muzicii religioase şi, respectiv, oratoriului, spune: „Puritaţii ascetice a cântului gregorian i-a succedat somptuoasa complexitate a polifoniei vocale. Aceasta a

---

[1] Sigismund Toduţă, *Cuvânt înainte la o premieră*. Interviu consemnat de Constantin Cubleşan în Tribuna, (Cluj) 3 octombrie 1985.

[2] Cornel Ţăranu, *„Meşterul Manole" de Sigismund Toduţă*. Revista MUZICA, 6/1986, pag.6.

[3] O tentativă a şi existat în 1998, cu prilejul împlinirii a 90 de ani de la naşterea compozitorului, dar, judecând după ecouri, nu deosebit de reuşită.

[4] Vasile Herman, *Formă şi stil în creaţia compozitorului Sigismund Toduţă*. Manuscris, Cluj-Napoca. (Partea I - *De la începuturi până la oratoriul „Miorita"*, 1986; Partea II - *De la oratoriul „Miorita" la opera „Meşterul Manole"*, 1987; Partea III - *De la opera „Meşterul Manole" până în anul 1988*, f. a., probabil 1988 sau ulterior).

[5] Id. III, pag. 1.

[6] Robert Bernard - „Histoire de la musique". Éditions Fernand Nathan 1961 (Collection „Encyclopédie générale de l'homme"). Tome I. (Cap. Dix septième et dix huitième siècles. I. L Italie aux XVIIe et XVIIIe siècles. 1. Les origines de l 'Opéra). pag. 202.

putut să apară ca eretică printr-o grijă pentru frumusețea formală care depășea preocupările unei stricte adaptări cultice. Evoluția stilului monodic, intruziunea simfoniei și voga mereu crescândă a esteticii teatrale au făcut să apară, prin comparație, era polifonică drept o epocă de austeritate". Și mai departe: „Din punct de vedere muzical sunt lucrări admirabile, dar puține sunt acelea care pot să se apere față de dogmele creștine cărora le contrazic datele și spiritul cu o candoare dezarmantă. Sunt, cu rare excepții, aceiași muzicieni care compun opere-buffe sau drame de inspirație păgână și care scriu Misse și Oratorii cu preocupări și tehnici care sunt sensibil aceleași (subl. n.)"[7]

În prezent oratoriul este definit la modul general ca o „lucrare muzicală de mari proporții cu caracter dramatic /.../ prezentată exclusiv în cadrul concertului" , considerându-se că „își trage rădăcina din misterele medievale, foarte populare în sec. 16" și apreciindu-se „că prima lucrare de acest gen a fost prezentată la Roma, în 1600 (*La representatione de anima e di corpo* de E. Cavalieri)[8]". Iată însă și o opinie întrucâtva divergentă: „Anul 1600 va fi decisiv pentru formarea viitoarei opere. În februarie, Cavalieri și-a reprezentat la Roma, în oratoriul de la Vallicella, a sa *Rappresentazione di Anima e di Corpo, nuovamente posta in musica per recitar cantando.* În ciuda locului de prezentare și a influenței care i se va atribui în continuare, această lucrare lu este un oratoriu, ci o melodramă religioasă în stile rappresentativo, cu decor și costume, montată la inițiativapreoților Oratoriului ca o pioasă alternativă la spectacolele profane care se multiplicau în această perioadă a carnavalului"[9]. Dar „spiritul puritan al Contrareformei s-a ridicat împotriva a ceea ce el considera a fi o profanare a misterelor creștine", spune mai departe același autor. Reprezentațiile sacre, cărora lucrarea lui Cavalieri părea să le deschidă un nou orizont, au fost condamnate de Inchiziție. Astfel încât „împrejurările au făcut din laudele narative și dramatice pe teme biblice un fel de artă clandestină, în reuniunile de la Valicella" /.../ „Noul stile rappresentativo, introdus la Roma de către Cavalieri ar fi transformat laudele în melodramă sacră și oratoriul n-ar fi existat niciodată fără frica de Inchiziție. Obligația de a renunța la jocul scenic făcea necesară recitarea acțiunii de către un cor sau un narator /.../: importanța acestei funcțiuni este unul dintre caracterele distinctive ale oratoriului"[10]. Urmărită de sintagma „operă-oratoriu", mi-a atras atenția un disc händelian cu lucrarea *Acis și Galatea*. Exemplul în sine s-a dovedit a nu fi relevant dar creația lui Händel în ansamblu ei oferă un vast teren de cercetare privind tangența dintre cele două genuri. Dincolo de referirile posibile la diferite lucrări m-aș opri la o informație cu referire la faptul că, la un moment dat, s-a putut vorbi de „spectacole" cu oratoriile sale, care beneficiau, într-adevăr de regim spectacol, fiind reluate de mai multe ori consecutiv, serile oratoriale putând înlocui cu succes spectacolele de operă la proaspăt înființatul atunci *Coven Garden*.

---

[7] Id. ibid. 2. La Musique religieuse et l 'Oratorio, pag. 210.

[8] *Dicționar de termeni muzicali* , Editura științifică și enciclopedică, București 1984, pag. 350 (art. *oratoriu*).

[9] Roland de Candé - „Histoire universelle de la musique" (Tome I). Éditions du Seuil 1978.Cap.:Formation du mélodrame et du style concertant. L'âge baroque du classicisme, pag. 426.

[10] Id. ibid. pag. 487.

Scanned with OKEN Scanner

Formă şi dramaturgie în opera-oratoriu „Meşterul Manole" de Sigismund Toduţă

A. Opţiunea de gen: operă-oratoriu

1. Declaraţiile compozitorului

□ **Sigismund Toduţă, *Cuvânt înainte la o premieră.*** Interviu consemnat de Constantin Cubleşan în Tribuna, (Cluj) 3 octombrie 1985.

„Se conturează un op cu aspect bivalent: operă-oratoriu. În acelaşi timp, însumând caracteristicile a două genuri gemene, se renunţă aşadar la trăsăturile caracteristice ale unei drame muzicale (în care, după idealul unui <Gesamtkunst> preconizat de Richard Wagner, am putea întâlni polivalenţa unor elemente coroborate, cum sunt: sunet, cuvânt, arta mişcării scenice etc.), ponderea deplasându-se spre o reprezentare statuară (fără agrementele tradiţionale ale recuzitei scenice). Se încredinţează astfel mijloacelor de expresie pur muzicale misiunea de a fi purtătoarele arcului dramatic al opului, cuvânt şi muzică fiind chemate să înalţe cupola lăcaşului clădit din '...joc de albă vrajă şi întunecată magie' cum spune însuşi Manole".

□ ***Sigismund Toduţă: compozitorul este un poet al sunetelor*** - interviu consemnat de Demostene Şofron în Steaua, 1985.

„În timpul elaborării dramei muzicale (subl. n.) *Meşterul Manole* îmi stăruia în minte adagiul enescian <<Bach este pâinea mea cea de toate zilele>> sub varianta <<partitura enesciană *Oedip* este pâinea mea cea de toate zilele>>.

2. Voinţa iniţială sau modificarea pe parcursul conceperii operei. Aprecieri diverse.

□ **Liliana Gherman, *Unele aspecte ale relaţiei dintre text şi muzică în opera-oratoriu „Meşterul Manole" de Sigismund Toduţă,*** Muzica, 7/1987; ed.reviz. Artes, 1/1995, Academia de Arte „George Enescu", Iaşi.

În paralel şi totodată într-o strânsă interdependenţă s-a cristalizat şi o dramaturgie muzicală adecvată, care a atras după sine şi decizia asupra formulei interpretative. /.../ (urmează citatul lui Toduţă)

De altfel, acest gen de tratare muzicală se demonstrează a fi concordant cu un anume specific al însăşi piesei *Meşterul Manole* (reprezentativă pentru aşa numitul *teatru poetic* sau *teatru de idei*), a cărei montare scenică se arată în sine dificilă, impunând chiar mutaţii în sfera noţiunii de *teatralitate*. Pentru că, aşa cum observă unul dintre pasionaţii exegeţi ai teatrului blagian, „scenicitatea sau „teatralitatea" unei opere „în care psihologia este implicată ideilor şi nu invers, în care monologul crează centrul conflictual, iar staticul reprezintă mişcarea propriu-zisă, în care subconştientul devine reprezentabil iar personajele secundare sunt cel mai adesea <emanaţii> ale energiei daimonice a Eroului /.../ trebuie urmărită în universul obsesional al textelor şi nicidecum în carusehul de relaţii şi situaţii dramatice pe care se construiesc textele"(Dan C. Mihăilescu, *Dramaturgia lui Lucian Blaga*, Editura Dacia, Cluj-Napoca 1984, pag. 22). Artes, pag.72-73.

Reflex al unei vaste şi în acelaşi timp substanţiale experienţe creatoare, această severă cumpănire a etapelor mari de eşalonare a construcţiei operei-oratoriu *Meşterul Manole* se dovedeşte /.../ perfect adecvată susţinerii acţiunii dramatico-muzicale în pregnanta sa arcuire tensională. Actul I prezintă, astfel, toate datele unei secţiuni *expozitive*, prin caracterul său predominant epic, înscriindu-se aproape în totalitate pe coordonatele unui *timp obiectiv* al desfăşurării şi având ca atare cele mai pronunţate, disponibilităţi scenice. Ideea reprezentării în spectacol pare să fi fost încă prezentă, judecând, de pildă, după indicaţia „cor după culise", care precede, în extrasul de pian, intrarea partidei corale ce însoţeşte prima intervenţie a lui Gămân (S. Toduţă, *Meşterul Manole*, extras de pian, Conservatorul „G. Dima", Cluj-Napoca, 1983, pag.). Actele II şi III /.../ îndeplinesc o funcţie *evolutivă* /.../ şi, respectiv, *concluzivă* /.../ Odată cu înscrierea evenimentelor /.../ pe orbita implacabilului /.../ deznodământ, muzica încetează de a mai nara. Ea oficiază /.../ formula pur-oratorială /.../ demonstrându-şi preeminenţa (Artes, pag.74-75).

□ **Cornel Ţăranu, *„Meşterul Manole" de Sigismund Toduţă.*** Revista MUZICA, 6/1986, pp.6-10.

Pag. 6. Ancorat în „Manole", ba, am zice, cu îndreptăţire încătuşat în „Manole". Sigismund Toduţă optează pentru personajul-cheie al filozofiei noastre populare, „pus în pagină" cu o genială sublimare de Blaga. /.../ *Meşterul Manole* este „definiţia unui popor", o viziune arhetipală mitică pe care Lucian Blaga o construieşte într-o formă teatrală netrădătoare, mult apropiată de ethosul baladei populare. /.../ Transpunerea dramatică alege formula unui teatru de idei, de fapt în primul rând un mare text literar şi filozofic.

Formula teatrală interesează mai puţin (deşi e perfect posibilă, vezi regia lui Dinu Cernescu la teatrul Giuleşti) Tot astfel formula de operă interesează mai puţin, deşi e (şi ea!) perfect posibilă. De aceea (sic!), versiunea de concert, oratorială, este netrădătoare şi întreagă. (subl. n.)

Pag. 10. /.../ problema unei interpretări convingătoare a unei asemenea pagini nu este numai o problemă *vocală* (deşi ea însăi extrem de pretenţioasă) ci, mai ales, o problemă de *orizont stilistic*...

Scanned with OKEN Scanner

□ **Vasile Herman, *Formă şi stil în creaţia compozitorului Sigismund Toduţă*.** Manuscris, Cluj-Napoca. (Partea I - *De la începuturi până la oratoriul „Miorița"*, 1986; Partea II - *De la oratoriul „Miorița" la opera „Meşterul Manole"*, 1987; Partea III - *De la opera „Meşterul Manole" până în anul 1988*, f. a., probabil 1988 sau ulterior).

II / Pag. 28. Definitorii, în ultimă instanţă, piesele simfonice, oratoriale şi concertante sunt cele menite a determina o etapă stilistică şi o contribuţie creatoare cu adevărat semnificativă. Ele pregătesc marele salt cu care debutează perioada următoare: opera „Meşterul Manole", document sonor menit să încoroneze viziunea de o viaţă a unui compozitor semnificativ pentru o anumită perioadă a dezvoltării muzicii româneşti.

III / Pag. 1. Premiera în concertul din 1 octombrie 1985 a fost, pe bună dreptate, considerată, atât de auditori cât şi de critic un eveniment muzical de o semnificaţie aparte /.../
/.../ această dată, marcând crearea sonoră a operei, într-o manieră oratorial-concertistică /.../
Pag. 1-2. Meşterul Manole se poate considera ca o lucrare de vârf, în care îşi dau mâna toate cuceririle anterioare (Pag. 2.) ale etapelor deja încheiate.

3. Noţiunea în dicţionare, dacă există; tratate de istoria muzicii

□ ***Dicţionar de termeni muzicali*** , Editura ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti 1984.

oratoriu

„lucrare muzicală de mari proporţii cu caracter dramatic /.../ prezentată exclusiv în cadrul concertului"

„Îşi trage rădăcina din misterele medievale, foarte populare în sec. 16. Se apreciază că prima lucrare de acest gen a fost prezentată la Roma, în 1600 (*La representatione de anima e di corpo* de E. Cavalieri). Un alt compozitor it., G. Carissimi, ocupă un loc important în evoluţia o. şi în stabilirea viitoarei sale forme prin introducerea *recitatorului* care narează subiectul, montarea şi costumele fiind excluse din acest moment. Alessandro Scarlatti introduce o altă schimbare şi anume, înlocuieşte în unele părţi aria cu recitativul pentru a evita monotonia /.../ După acest început fructuos, genul intră, cu scurte perioade de revenire, în declin, odată cu creşterea interesului pentru operă, gen cu care nu de puţine ori se confundă (ex. *Moise în Egipt* de Rossini) . În Germania, o. s-a desprins din *Geistliches Schauspiel*, un spectacol pe text religios însoţit de muzică, ce se apropia ca formă şi conţinut mai mult de pasiune"... **(pag.350-351)**

pasiune

„gen muzical înrudit cu oratoriul atât prin geneză /.../ şi structură - două sau mai multe părţi, fiecare divizată în numere muzicale cuprinzând arii, recitative şi coruri - cât şi prin ansamblul căruia îi este destinat - soliști, cor şi orchestră. Diferenţa constă doar în privinţa textului, care la p. este întotdeauna evanghelic (patimile) /.../"

„p. culminează cu lucrările lui J.S. Bach /.../ în care se îmbină la o înaltă tensiune dramatică, oratoriul cu p. (textul biblic şi coralul, aria lirică şi corurile dramatice)"...

„În sec. 19 se remarcă creaţia lui Ludwig van Beethoven *Cristos pe Muntele Măslinilor* (Christus am Ölberg) iar în sec. 20 *Johannes-Passion* şi *Mathäus-Passion* de Hermann Schröder şi *Lukas-Passion* de Krzystof Penderecki" **(pag. 366).**

□ °°° **Dictionnaire de la musique - Science de la musique (sous la direction de Marc Honegger). Formes, Techniques, Instruments (L-Z). Bordas, Paris 1977.**

oratorio

(pag. 702) Dérivé du mot oratoire (ital., oratorio; angl., oratory; all., Oratorium, puis Bethhaus ouaussi Betsaal), ce mot désigna tout d'abord le lieu, puis la musique pratiquée dans les salles de prière rattachées aux grandes églises, qui se distinguait de la musique liturgique. /.../
L'o. en tant que genre musical est né en Italie durant la Ire moitié du XVIIe s., mais le terme ne désignait <<a priori>> aucune forme précise. Cette dernière s'est développée à partir de la <<lauda>> et de compositions en dialogue qui fleurissaient à l'époquede la basse continue. /.../
/.../ le terme musical d'o. a été employé pour la première fois autour de 1640 par le poète italien Francesco Balducci en sous-titre des livrets Il Trionfo et La Fede (Le Rime II, Rome 1646). Cependant cette dénomination ne s'est généralisée que petit à petit. C'est ainsi que le compositeur romain P. della Valle, dans une lettre à G.B. Doni, appelle o. une œuvre destinée à l'Oratoire de S. Maria in Vallicella, alors qu'elle est designée dans le titre par le terme de <<dialogo>>. D'autres appellations eurent cours, comme <<dramma>> ou <<melodramma sacro>>, <<spirituale componimento sacro>>, <<historia>>, etc. Il s'agissait en général d'œuvres dramatiques sur texte religieux partagé entre différents rôles, mais sans représentation scènique. Dès le débuts, on trouve deux

Scanned with OKEN Scanner

types d'œuvres: l'o. latin, issu du dialogue liturgique, et l'o. italien <<volgare>> sur texte italien, né du madrigal spirituel et de la <<lauda>>.
/.../ Les débuts de l'o. latin ont été marquées surtout par les œuvres de G. Carissimi (1605-1674) /.../ le caractère fondamental demeure l'élément dramatique avec l'<<historicus>> (le narrateur), les <<soliloquentes>> et les <<turbae>> (reparties de la foule...)
/.../ les o. latins de Carissimi /.../ ont influencé non seulement ses contemporains romains /.../ mais surtout M.A. Charpentier (1637-1704) /.../ celui-ci a uni le modèle de son maître romain et les éléments de l'opéra français /.../ /.../ l'<<oratorio volgare>> /.../ prit également naissance à Rome, pour rayonner ensuite à Bologne et Florence, puis à Vienne.

(pag. 703) Après les formes préliminaires que l'on trouve durant la Ire moitié du XVIIe s. /.../ il faut citer avant tout pour la période suivante le nom de B. Pasquini (1637-1710). Chez lui encore, une grande place est donnée au narrateur ou <<testo>>, alors que dans les autres parties de solistes les caractères mélodiques du récitatif et de l'air s'opposent de plus en plus selon une évolution que l'on retrouve dans l'o. latin. L'o. italien s'en distingue surtout par le traitement des chœurs dont l'importance croissante se révèle par leur utilisation variée, tant dans les parties dramatiques que dans les parties méditatives. S'inspirant de l'opéra, Arcangelo Spagna s'est employé plus tard /.../ à supprimer le <<testo>>. C'est également l'opéra qui a été le point de départ de la séparation nette entre récitatif sec et récitatif accompagné, et de la dissociation de ces deux formes d'avec l'air.
L'o. romains étaient généralement composés de deux parties, construction qui a longtemps servi d'exemple dans l'évolution du genre /.../
Au tournant du XVIIe et du XVIIIe s., c'est l'école napolitaine qui prend la direction du mouvement, aussi bien dans le domaine de l'opéra que dans celui des o., composés alors le plus souvent en trois parties. L'opposition du récitatif sec et de l'air, surtout apparente dans l'<<aria da capo>>, s'est définitivement imposée. Comme dans l'opéra, c'est A. Scarlatti qui en donne l'exemple. /.../
Les textes d'o. de A Zeno et P. Metastasio - calqués sur le modèle des livrets d'opéra et dans lesquels les sujets bibliques l'emportent à nouveau sur les légendes des saints - exercent à partir de Naples une influence particulière sur l'évolution de l'oratorio.

(pag. 705) /.../ Le XXe s. marque une renaissance du genre, aussi bien sur le plan géographique que sur celui des sujets et des formes. Les premiers o. sont Le Roi David (1921) d'A. Honegger - suivi de Judith (1925), La danse des morts (1938) et Nicolas de Flüe (1939-40) -, La Cène (1921), mystère de G.Fr. Malipiero, et Le Miroir de Jésus (1924) d'A Caplet. En 1935 A. Honegger achève l'o. dramatique Jeanne d'Arc au bûcher, qui sera représenté à l'Opéra de Paris en 1950. Il en est de même pour l'opéra-o. Œdipus rex (1927) d'Igor Stravinski. Moïse et Aron d'A. Schönberg a lui aussi été d'abord donné en o. (en 1954, à Hambourg), avant d'être représenté à Zurich en 1957. Du coté allemand, les compositions de R. Haas, Die Heilige Elisabeth (1931) et Das Jahr im Lied (1952) doivent beaucoup aux tournoures mélodiques populaires. Ainsi apparaît, face aux œuvres d'avant-garde citées précédemment, un type d'o. totalement différent. Sous l'influence du renouveau de la mus. d'église naissent autour de 1930, sur le modèle des compositions protestants classiques, l'Oratorio de Noël <<a cappella>> ainsi que l'Oratorio de Pâques de K. Thomas. Au sens large, on peut associer à ces œuvres les o. de J. Driessler Dein Reich komme (1950), Gaudia mundana (1952), De profundis (1952), Der Lebendige (1956), les œuvres d'un grand nombre de musiciens suisses, Das Gesicht des Jesaja (1935) de W, Burchard, Oratorium nach Angelus Silesius (1936) et Der Tod zu Basel (1952) de C. Beck, ainsi que Le Vin herbé (1941), In Terra Pax (1944), Golgotha (1948) et Le Mystère de la Nativité (1959) de Fr. Martin. Le Français G. Migot, également protestant, se détache avec un cycle de 7 o. consacrés à la vie du Christ, sur des textes bibliques et avec des distributions très variées: L'Annonciation (1946), La Nativité de Notre Seigneur (1954, texte du compositeur), Le Sermon sur la montagne (1936), La Passion (1941-42), La Mise au tombeau (1949), Nuit pascale et Résurrection (1935), La Résurrection (1952). Ils témoignent d'une piété neuve, essentiellement mystique, qui renouvelle totalement le genre. G. Migot est également l'auteur d'un o. <<a cappella>> pour 3 chœurs et 4 solistes, St Germain d'Auxerre (1947, texte du compositeur), dans lequel renaît l'esprit de la chanson de geste. La France a également produit l'Apocalypse de St Jean de J. Françaix (1939), l'Annonciation (1952) et le Cantique des Colonnes (1954-57) de Daniel-Lesur, La Vérité de Jeanne (1956) d'A. Jolivet, La Transfiguration (1969) d'O. Messiaen. Il faut aussi citer encore St Louis (1970) de D. Milhaud. L'Italie a participé activement au développement récent de l'o. avec la <<rappresentazione sacra>> Job (1950) de L. Dallapiccola et Il canto sospeso de L. Nono. Des USA nous est venu l'o. de Pentecôte Inteligentiae Sanctus (1956) d'E. Krenek. En Allemagne ont été créées au milieu du siècle différentes œuvres sans dénominateur commun: Das Unaufhörliche (1931) de P. Hindemith, Der Grossinquisitor (1948) de B. Blacher, la scène d'o. Isaaks Opferung (1952) et Die Pfingstgeschichte (1964) de W. Fortner, la Comoedia de Christi Resurrectione (1957) et De temporis fine comoedia (1974) de C. Orff et Die Flut (1964) de R. Kelterborn. D'autres œuvres, liées aux terreurs de la 2de Guerre mondiale, forment un groupe à part: le Miserere allemand (1944-47, d'après B. Brecht) de P. Dessau, Un survivant de Varsovie (1947) d'A. Schönberg, A War Requiem (1962) de B. Britten et l'o. en mémoires des victimes d'Auschwitz Dies irae (1967) de Kr. Penderecki. Enfin la forme de l'o. a été récemment utilisée dans le Mansfelder Oratorium (1950), qui emprunte sa force au type des chœurs d'o. de Haendel.

Scanned with OKEN Scanner

□ **Robert Bernard - „Histoire de la musique". Éditions Fernand Nathan 1961 (Collection „Encyclopédie générale de l'homme"). Tome I.**

(pag. 202) (Cap. Dix septième et dix huitième siècles. I. L'Italie aux XVIIe et XVIIIe siècles. 1. Les origines de l'Opéra).

/.../ L'esprit nouveau qui va complètement modifier le style de la musique n'est pas spécifiquement musical; la primauté de la mélodie avec un accompagnement harmonique et instrumental s'est déjà manifesté /.../ dans la seconde moitié du XVIe siècle, et elle s'est graduellement et insensiblement affirmée. Par contre, ce qui est tout à fait nouveau, malgré de timides précédents, c'est la conception dramatique de la musique.

[Le Comte Giovanni Bardi di Vernio (1534-1612)] /.../ Ses préoccupations étaient /.../ extrêmement proches de celles de Baïf: ressusciter l'art antique et la fusion du théâtre, de la poésie, de la musique et de la danse., fusion caractéristique de la dramaturgie hellénique. Ce qui modifiait forcément la donnée du problème, c'était, notamment, le stade d'évolution de la musique et le degré d'autonomie à laquelle elle avait atteint. /.../ Toutes les relativités de valeurs de l'art grec se trouvaient décalées, sinon inversées. La musique **(pag. 203)** cessant d'exister en fonction de l'action et de la parole, c'était ces dernières qui étaient déterminées par la musique. Si une tragédie d'Eschyle où d'Euripide peut être représentée sans musique, tout au contraire une partition de Monteverdi peut être jouée sans le spectacle qui l'accompagne.

Une fois encore, et de façon plus manifeste que jamais, une révolution qui va complètement modifier le style et la syntaxe de la musique, n'est qu'une prise de conscience, une affirmation, une codification d'un état de choses qu'elle constate plus qu'elle ne le crée. Par ailleurs, cette révolution est d'autant plus légitime et féconde que, loin de chercher à abolir le passé, elle croit limiter et le faire revivre.

(pag. 204) Mais, si les Grecs s'étaient accommodés d'une litanie privée de toute autonomie, et dont non seulement les rapports de durée, mais l'inflexion même d'une ligne mélodique sont imposés par la diction du vers, par son accentuation, elle n'était pas viable dans une société habituée à apprécier une melisme indépendemment de toute considération littéraire, qui était sensible aux séduction intrinsèquement musicales de la mélodie.

/.../ Caccini instaure les arabesques capricieuses du bel canto qu'utilisera, avec un génial discernement, Monteverdi et qui a son origine dans les vocalises jubilatoires de l' alleluia liturgique, alors que le pur style recitativo de Peri et Cavalli est issu de la psalmodie, mais avec cette profonde différence - sans parler de formules rythmiques beaucoup plus complexes - qu'il s'appuie sur un soutien harmonique qui lui confère une dimension et des possibilités expressives insoupçonnées des monodistes absolus.

Les Nuove Musique (de Caccini, n. pers.) sont le point de départ des Cantates et, plus généralement, la voie est ouverte à toute la musique d'opéra et d'oratorio de l'avenir /.../

(pag. 210) 2. La Musique religieuse et l'Oratorio.

A l'ascétique pureté du chant grégorien succéda la somptueuse complexité de la polyphonie vocale. Celle-ci put sembler hérétique par un souci de beauté formelle qui l'emportait sur les préoccupations de stricte convenance cultuelle. L'avènement du style monodique, l'intrusion de la symphonie et la vogue sans cesse croissante de l'esthétique théâtrale firent paraître, par comparaison, l'ère polyphonique comme une époque d'austérité.

Toute la production musicale des XVIIe et XVIIIe siècles en Italie accuse une rupture avec l'esprit liturgique. C'est le regne du concert à l'église. À l'humilité s'est substituée une recherche de l'effet, de l'éloquence, de l'émotion pathétique qui, du strict point de vue religieux, est pour le moins subversive /.../

Du point de vue musical, il y a des oeuvres admirables, mais bien rares sont celles qui puissent se défendre relativement à la doctrine chrétienne dont elles contredisent les données et l'esprit avec une candeur désarmante. Ce sont, à peu d'exceptions près, les mêmes musiciens qui composent des opéras-bouffes ou des drames d'inspiration païenne, et qui écrivent des Messes et des Oratorios avec des préoccupations **(pag. 212)** et une technique qui sont sensiblement les mêmes /.../

L'Oratorio a des sources diverses et il ne faut pas le confondre avec l'opéra sacré (Azione sacra) avec lequel il présente tant d'analogies, qui l'a précédé et engendré, tout en continuant à prospérer en conservant ses caractéristiques tout à fait distinctes de celles de son brillant et non moins prospère succédané.

(pag. 213) /./ Alors que l'opéra sacré est avant tout un spectacle, l'oratorio, comme la cantate, si dramatique et anecdotique qu'en puisse être le sujet, exclue toute représentation spectaculaire, toute idée d'action scénique. S'inspirant de la tragédie antique, c'est au choeur qu'échoit le rôle de narrer l'épisode évangélique qui sert de support à l'oratorio est c'est le choeur qui introduit les paroles des personnages évoqués dont les voix sont incarnées par les solistes. Dès 1626, le Récitant (Teste) se substituera au choeur, ce qui donnera plus de vivacité et du naturel dramatique au récit.

Giovanni-Franco Anerio, avec son Teatro armonico spirituale (1619), fixe à peu près les lois du genre, qui régis partiellement les madrigaux dramatiques de Monteverdi /.../

(pag. 214) ... Carissimi qui fut le maître du genre /.../

Il est l'un des seuls à n'être pas contaminé par le style théâtrale et à avoir été peu sensible aux prestiges instrumentaux /.../

Scanned with OKEN Scanner

/../ Carissimi a su résister à l'omniprésence du nouveau style et a fait heureusement alterner le récitatif avec le choeur qui est, par excellence, l'interprète d'une émotion religieuse.

(pag. 216) Alessandro Stradella /../ nous ne voudrions qu'indiquer le rôle significatif qu'il a joué dans l'évolution de l'oratorio, tant par l'ampleur et la valeur expressive de l'orchestre, que par la côté à la fois psychologique et dramatique qu'on relève dans ses ouvrages, d'un pittoresque si accusés. Il a une conception de l'Oratorio diamétralement opposé à celle de Carissimi qui était son contemporain: autant Carissimi concentre son effort dans une intention pieuse et recueillie, autant Stradella pare son discours sonore de toutes les séductions du spectacle lyrique, de son pathétique anecdotique.

□ **Robert Bernard - „Histoire de la musique". Éditions Fernand Nathan (Collection „Encyclopédie générale de l'homme"). Tome III (1963).**
(pag. 1054) Despre Ildebrando Pizetti (maestrul lui S. Toduță la Roma):
C'est sans doute son maître, Tebaldini, qui lui inculqua, en même temps que la connaissance, l'amour du chant grégorien, des modes ecclésiastiques et des premières tentatives de théâtre lyrique et d'oratorio.

□ **Roland de Candé - „Histoire universelle de la musique" (Tome I). Éditions du Seuil 1978.**
Cap.: „Formation du mélodrame et du style concertant. L'âge baroque du classicisme.
(Pag. 420) Chanter un air en s'accompagnant au luth est une pratique habituelle autour de 1600... L'idée de <<retour à la monodie>> fait pendant à celle de <<naissance de la polyphonie>>: ce sont des schémas grossièrement incomplets. La nouveauté musicale des dernières années du XVIe siècle n'est pas la <<monodie accompagnée>>, présentée comme contraire de la polphonie, que la façon d'employer l'une et l'autre: recherche d'expression, adaptation à la fonction dramatique, primauté de la partie mélodique et de la basse, se dinstinguant par leur continuité, rapports concertants entre voix et instruments...
(Pag. 421) Style concertant et mélodrame se développent simultanément par interactions mutuelles, à la faveur d'une conception nouvelle du sens musical, que reflète l'écriture. On entre, dit-on, dans l'âge <<baroque>>...
(Pag. 423) Le baroque en musique pourrait se définir comme une exubérance des formes et de l'inspiration, un goût raffiné du luxe et du contraste, entre deux classicismes. L'imagination que l'on déploie pour <<passer la rampe>> (un nouveau public attend d'être étonné) va engendrer les principales formes classiques: opéra, oratorio, sonate, symphonie, concerto apparaissent au cours de cet âge baroque du classicisme.
(Pag. 424) On attribue généralement la création du mélodrame à l'influence des humanistes florentins - ce qui est en partie exact - et tout spécialement aux travaux de la Camerata Bardi, ce qui est faux.

// (Notă de subsol) Je préfère utiliser le mot mélodrame pour designer, au sens le plus large, des ouvrages dramatiques chantés. Le mot opéra évoque trop particulièrement le théâtre lirique entre 1650 et 1850, genre plus musical que dramatique, qui se caractérise par la succession des récitatifs, des airs et des ensembles //

Les membres de cette assemblée, peu après Baïf, préconisent, comme d'autres humanistes, une association nouvelle de la musique et de la poésie, sur le modèle de ce qu'on croit être la récitation lyrique des Grecs et des Romains. Leur originalité est la revendication de l'expression, c'est-à-dire d'une certaine indépendance vis-à-vis des méthodes de composition en cours: le style dans la musique vocale doit être la conjonction du sens poétique et du sentiment individuel. Aux savantes constructions de la polyphonie, on veut substituer la libre expression musicale des passions.
Car il est sûr que le chant peut exprimer davantage que la signification conventionnelle des mots. Giulio Caccini, célèbre chanteur et le plus brillant novateur de la Camerata, affirme qu'il faut <<imitar con canto chi parla>>. Mais pour traduire tous les accents de la passion le chanteur doit disposer d'une liberté souveraine, <<di una certa nobile sprezzatura de canto>>, écrit Caccini (mélange de détachement superbe et de grace hautaine). Giovanni Bardi est moins exigeant. Dans un Discorso sopra la musica antica (vers 1580-1585) qui reflète les idées de la Camerata vers la fin de son activité, il condamne le stile madrigalesco, mais préconise une réforme prudente qui ne rompe pas radicalement avec l'écriture polyphonique; il recherche seulement plus de simplicité, plus de respect de l'accentuation et de l'expression poétique...
(Pag. 425) Quant au mélodrame proprement dit, la Camerata n'en a jamais fait le moindre essai /../
L'association de la musique au théâtre est pourtant de plus en plus fréquente:
- intermèdes des nombreuses fêtes florentines,
- spectacles de <<masques>> en Angleterre,
- remarquable musique d'Andrea Gabrielli pour les chœrs d'Œdipe roi de Sofocle à Vicence (1585),
- Balet comique de la Toyne au Louvre (1581), etc.

Les influences humanistes sont importantes dans la plupart de ces réalisations, surtout dans l'adaptation d'Œdipe roi, due à l'initiative de l'Accademia Olimpica: le style des chœrs de Gabrielli est absolument différent de tout ce qu'on faisait à l'époque, réalisant dans une polyphonie note contre note une fusion exemplaire de la musique et du poème. /../

Scanned with OKEN Scanner

Le nouveau mécène influent est Jacopo Corsi (vers 1560-1604), compositeur et claveciniste amateur. C'est un esprit original, tourné vers l'avenir. A partir de 1590 environ, il organise chez lui des réunions poétiques et musicales, que fréquentent les poètes Rinuccini et TorquatoTasso,

//(Noté de subsol) Le Tasse, dont l'Aminta a remporté un très grand succès en 1573, a certainement exercé une influence personelle sur le développement du mélodrame. Lui-même bon musicien, il surveillait les adaptations de ses pastorales//

et le compositeur Emilio de' Cavalieri. Celui-ci /.../ de 1590 à 1595 /.../ compose la musique d'une série de pastorales, malheureusement perdues. Se fondant sur les essais de Cavalieri, Rinuccini et Corsi font appel en 1594 à un musicien de la cour, Jacopo Peri (1561-1633), chanteur réputé et gran maestro d'armonia, et ils le chargent de mettre entièrement en musique la Daf'ne de Rinuccini. Il s'agit de faire l'expérience au théâtre du style nouveau, essentiellement dramatique, intermédiaire entre la déclamation et le chant; et l'on qualifiera bientôt ce style de rappresentativo ou recitativo. /.../

(Pag. 426) Il s'agit bien d'un nouveau genre de spectacle, qu'on ne peut confondre

- ni avec le madrigal dramatique, composé en style polyphonique et spécifiquement non représentatif,
- ni avec le drame ou la comédie entrecoupés d'intermèdes en style madrigalesque,
- ni avec le madrigal (essentiellement lyrique) chanté par une voix accompagnée.

Ce seraient encore les chœrs d'Œdipe roi du vieux Gabrieli qui feraient le mieux pressentir le noveau stile rappresentativo. Dans celui-ci les personnages s'expriment musicalement: la musique n'a pas d'autonomie, elle est essentielle à l'expression dramatique /.../

L'année 1600 va être décisive pour la formation du futur opéra. En février, Cavalieri fait représenter à Rome, dans l'oratoire de la Vallicella, sa Rappresentazione di Anima e di Corpo, nuovamente posta in musica per recitar cantando. En dépit du lieu de création et de l'influence qu'on lui attribuera par la suite, cet ouvrage n'est pas un oratorio, mais un mélodrame religieux en stile rappresentativo, avec décors, costumes, jeux scéniques, monté à l'initiative des pères de l'Oratoire comme une pieuse alternative aux spectacles profanes qui se multipliaient en cette période de carnaval.

(Pag. 428) /.../ L'essentiel de l'œvre est constitué par les importantes scènes dialoguées dans le nouveau style récitatif, où l'on trouve les chromatismes, les subites modulations, les ornements expressifs qui seront utilisés par Monteverdi; les âmes des élus et des damnés forment des chœrs, dans un style polyphonique simple et expressif, avec des effets d'écho très réussis. La préface donne des indications précieuses pour le dispositif scénique, l'instrumentation, l'exécution des ornements et la réalisation de la basse chiffrée. C'est une œvre historiquement isolée, dont l'originalité ne modifiera pas l'évolution tranquille de la laude à l'oratorio /.../ Plus tard d'autres mélodrames religieux verront le jour, indépendamment des premiers oratorios.

En octobre de la même année 1600, une <<tragédie>> de Rinuccini, mise en musique par Peri, est représentée au palais Pitti, à l'occasion du mariage du Marie de Médicis, la nièce du grand duc, avec le roi de France Henri IV: c'est la fameuse Euridice. /.../ Ce mélodrame, le premier qui nous soit parvenu en entier, est un petit chef-d'œvre, très supérieur à tout ce qui a été composé jusqu'alors en stile rappresentativo. La **(Pag. 430)** justesse du rythme et de l'intonation, la variété de l'expression dramatique, la souplesse et la sobriété des ornements mélodiques, montrent comme le recitar cantando peut être profondement musical.

/.../ à l'aube de l'opéra, deux styles de chant, deux conceptions du théâtre lyrique se dessinent déjà /.../:

1. Dans les nuove Musiche de Caccini (1601 et 1614), qui rassamblent l'essentiel de sa production, son stile rappresentativo admet un lyrisme souvent exubérant. Il faut, selon la préface du premier recueil, quasi in armonia favellare (<<presque parler en musique>>); mais pour éviter l'austérité du discours musical et rendre le chant plus émouvant, on l'enrichit d'ornements et de <<passages>> et ces arabesques inouïes deviennent l'expression de la subjectivité dans ce qu'elle a d'irrationnel. Intégrés à la composition, les ornements vont en susciter d'autres, ouvrant une voie prestigieuse au bel canto (on disait alors buon canto), chant grisé de lui-même (cântec care se îmbată de sine însuşi) dont Alessandro Scarlatti représente l'apogée.

2. Recitar cantando, dans les mélodrames de Cavalieri et Peri, implique au contraire un style purement dramatique, qui renonce aux conventions de la musique vocale et à l'autonomie de l'inspiration mélodique, pour unir la musique au langage, formellement et spirituellement. Les principaux réformateurs du drame musical se rallieront à une esthétique semblable.

(Pag. 431) /.../ le duc de Mantoue, qui avait assisté à la représentation d'Euridice, commandait à Claudio Monteverdi, musicien à sa cour, une pastorale dramatique dans le style nouveau. La favola d'Orfeo est représentée /.../ avec un magnifique succés. Cet étonnant chef-d'œvre fait faire à l'opéra un progrès décisif. /.../ Monteverdi réussira d'emblée la conquête de ce public, parce qu'il tend à l'universel en faisant du mélodrame un genre musical et pas seulement une conception humaniste du théâtre.

(Pag. 433) /.../ 1638 (Livre VIII) Madrigali guerrieri et amorosi con alcuni opuscoli in genere rappresentativo... comprenant deux parties: les Canti guerrieri et les Canti amorosi. Il faudrait tout citer dans cet extraordinaire recueil, sans équivalent dans l'histoire de la musique. Dans la préface, Monteverdi constate qu'il n'existait dans la musique de son temps que deux genres, correspondant à deux types de sentiments: le molle (doux) et le

Scanned with OKEN Scanner

temperato (modéré). Il ne trouve nulle part le troisième type d'émotion, reconnu par <<les meilleurs philosophes>>: le concitato (véhément, agité), qu'il définit, en se référant au troisième livre de la République de Platon, comme l'imitation des mots et des accents d'un homme qui va courageusement au combat. Pour exprimer musicalement ce type d'émotion, il invente un stile concitato, dans lequel un équivalent du mètre pyrrhique (⏑ ⏑) est obtenu par des notes répétées rapides (divisions de la croche). Cette trouvaille n'est pas l'essentiel du VIIIe Livre, mais elle produit un effet prodigieux dans les séquences de combat du Combattimento di Tancredi e Clorinda.

(Pag. 450) (Francesco Cavalli) /.../ consacre le principe de la distributuion du texte en recitativo (passages dramatiques qui font avancer l'action) et en arioso (passages lyriques qui la commentent)...

(Pag. 487) Le dénominations d'oratorio et de cantate ont été souvent confondues. Bach lui-même baptise Oratorio de Noël une suite de cantates. Pourtant ces mots désignent deux genres de composition vocale non scénique, normalement bien distincts.

- L'oratorio est essentiellement narratif et dramatique: il raconte, sans la montrer, une action de caractère sacré ou moraliste.
- La cantate est lyrique: elle exprime des sentiments, qui peuvent être aussi bien religieux que profanes.

Mais si l'oratorio devient profane ou lyrique et si la cantate devient dramatique ou narrative, la confusion des genres est inévitable /.../

L'oratorio est né à Rome, à l'oratoire de la Vallicella. Son apparition ne constitue pas une mutation de la Sacra rappresentazione, comme on le croit communément, mais un développement de la laude. Depuis qu'un trope dialogué avait institué. au Xe siècle, la dradition du drame liturgique, le théâtre religieux accompagné de chants et de danses avait connu un succés populaire considérable. Mais l'esprit puritain de la Contre-Réforme s'éleva contre ce qu'il considérait comme une profanation des mystères chrétiens et de l'Histoire sainte: au moment où Cavalieri lui ouvrait des horizons nouveaux (Rappresentazione **(Pag. 488)** di Anima e di Corpo, 1600), la <<représentation sacrée>> était condamnée par l'Inquisition.

Dans les communautés de fidèles, le chant des laudi offrait une ressources compensatrice, car beaucoup évoquaient des scènes bibliques, se prêtant à l'interprétation dialoguée et même à l'expression corporelle. Le principe n'était pas nouveau: la lecture dialoguée des Évangiles, ponctuée par le chœr des fidèles, était une très ancienne tradition, d'où découlait la représentation des drames de la Passion, de la Résurrection et de la Nativité. <Mais les circonstances firent de la laude narrative et dramatique sur des thèmes bibliques une sorte d'art clandestin, dans les réunions de la Vallicella: quelques fidèles figuraient les personnages principaux et l'on chantait en les mimant la scène de Jésus découvert au Temple, le dialoque du Christ et de la Samaritaine ou le retour de l'enfant prodigue.

Le nouveau stile rappresentativo, introduit à Rome par Cavalieri, aurait transformé la laude en mélodrame sacré et l'oratorio n'aurait jamais existé sans la crainte de l'Inquisition. L'obligation de renoncer au jeu scénique rendait nécessaire le récit de l'action par le chœr ou par un narrateur, qu'on appellera historicus, storico, testo, ou plus tard <<récitant>> (l'évangéliste des Passions): l'importance de cette fonction est un des caractères distinctifs de l'oratorio.

Le genre nouveau qui prend forme dans les oratoires, par une évolution continue de la laude, sous l'influence de la <<réaction catholique>> est, on le voit, parfaitement original et bien distinct de la rappresentazione ou du mélodrame religieux. En aucun cas un spectacle comme la Rappresentazione di Anima e di Corpo ne peut être considéré comme <<le premier oratorio>>. En revanche, la forme évoluée de la laude narrative et dialoguée a déjà les caractères de l'oratorio, sans en porter le nom. Ce type de composition est souvent qualifié de dialogo. Le récit de l'action, confié soit au chœur, soit à une voix seule en style récitatif, introduit comme entre guillemets les interventions des personnages principaux, également en style récitatif. Bientôt le narrateur deviendra le protagoniste conventionnel que nous connaissons et le chœur prendra ses importantes fonctions traditionnelles: s'identifier au public pour commenter les péripéties de l'action, exprimer les **(Pag. 489)** sentiments de toute la collectivité, représenter la foule.

Pendant qu'à la Vallicella la laude se transformait peu à peu en oratorio italien, dans un autre oratoire, celui de l'Archiconfraternità del Santo Crocifisso très influencé par les maisons filipines, le motet, que l'on chantait avant et après le sermon au lieu de la laude, évoluait d'une manière analogue et donnait naissance à l'oratorio latin. Vers 1630, Giacomo Carissimi (1605-1674) devient le compositeur attitré de l'oratorio del Crocifisso, Ce très grand compositeur, universellement admiré par ses contemporains, est le véritable créateur du genre, auquel il donne une forme se parfaite qu'il en représente l'apogée. Le sens dramatique, la variété des moyens d'expression qui vont du recitativo secco à l'arioso en passant par la déclamation mélodique de Monteverdi, la tendresse et la grandeur de l'inspiration, le sentiment moderne de la tonalité, font d'un chef-d'œuvre comme Jefte (vers 1650), le modèle de l'oratorio latin, dont s'inspireront disciples et successeurs.

Le plus illustre élève de Carissimi a été Marc-Antoine Charpentier, dont les admirables Histoires sacrées sur des textes bibliques en latin ne se distinguent de celles de son maître que par une plus grande intensité dramatique. Alessandro Scarlatti n'a pas quatorze ans à la mort de Carissimi: il est peu probable qu'il en ait été l'élève, comme

Scanned with OKEN Scanner

le veut une tradition obstinée. Les oratorios de Scarlatti sont italiens et non latins: ce sont plus souvent des mélodrames sacrés (sans récitant, parfois sans chœurs) ou des cantates d'église, que des véritables oratorios. L'une des rares exceptions est un oratorio latin d'une très grande beauté, Davidis pugna et victoria, qui a été exécuté à l'Oratorio del Crocifisso le premier vendredi de carême de l'année 1700. Le chœur des Hébreux victorieux et presque toutes les interventions de David comptent parmi les plus grandes pages de l'œuvre de Scarlatti.
L'oratorio biblique en latin n'aura malheureusement qu'une brève carière. Après les Histoires sacrées de Charpentier et le David de Scarlatti, la seule œuvre majeure du genre sera la magnifique Juditha triumphans de Vivaldi executée à Pietà en 1716. Les rares oratorios composés sur des textes latins, du XVIIIe siècle à nos jours, ont peu de rapports avec la noble et naïve piété du genre créé par Carissimi. En revanche, l'oratorio italien est longtemps prospère: son succès s'est étendu rapidement grâce aux nombreuses filiales qu'ouvre la congrégation de l'Oratoire (Pag. 490) en Italie puis à l'étranger. Le genre lui-même reçoit la dénomination d'oratorio à partir de 1640 environ, tandis que l'oratorio latin est plus souvent qualifié d'histoire sacrée ou de dramma sacrum.
Avant de devenir au XVIIIe siècle une spécialité de l'école napolitaine (Scarlatti, Porpora, Leo, Jommelli, Piccini, Paisiello...), l'oratorio est illustré par la plupart des grands compositeurs italiens. L'un des plus séduisants est Alessandro Stradella, dont le beau San Giovanni Battista ouvre la voie à un type d'oratorio plus lyrique, plus <<mondain>> si on veut, où le bel canto retrouve ses droits et où le sentiment religieux se pare d'une grace émue qu'il conservera longtemps /.../

En Allemagne, le récit de la Passion et de la Résurrection est à la fois la source et le thème principal de l'oratorio. Ce récit avait suscité une floraison de drames liturgiques (Pag. 491) depuis le Xe siècle, et avait inspiré de nombreux musiciens de la Renaissance, qui en ont exploité, assez audacieusement pour l'époque, les possibilités dramatiques: le pseudo-Obrecht (premier modèle du genre, la Passion qui lui est attribuée n'est pas d'Obrecht), Walther, Scandello, Lassus, Guerrero, Victoria, Byrd, etc. Heinrich Schütz ne connaissait peut-être pas les œuvres de tous ces vieux maîtres, où se trouve en germe le style narratif de ses propres Passions. Mais il ne pouvait pas ignorer la Passion selon Matthieu de Walther, ni surtout deux œuvres importantes d'Antonio Scandello (1517-1580), musicien italien établi à Dresde: une Passion selon saint Jean et une Histoire de la Ressurection, toutes deux célèbres encore en Allemagne au XVIIe siècle /.../
Élève de Giovanni Gabrieli et admirateur de Monteverdi, qu'il fréquentera en 1628 à Venise, Schütz introduit en Allemagne le nouveau style italien et l'adapte au genre de composition narrative d'après les récits évangéliques, qui semble avoir été depuis Scandello d'un usage courant en Saxe. En 1623, il publie à Dresde une Histoire de la Resurrection /.../ Dans ce premier oratorio, Schütz conserve le plan de Scandello et reste en partie fidèle à la convention qui permettait de représenter un personnage par une écriture à deux voix. Mais il adopte pour le récit de l'évangéliste une déclamation souple, où les tournures mélodiques de plain-chant se composent avec le stile recitativo, et il le fait accompagner par quatre violes de gambe, au lieu du seul orgue qui soutient toutes les autres parties /.../
Après cet essai magistral, Schütz ne composera plus d'oratorio avant quarante ans, exception faite des Sept paroles du Christ en croix (vers 1645), émouvante et intime méditation sur la Passion /.../ Le récitatif mélodique très simple est soutenu par le continuo; seules les paroles de Jésus mobilisent des instruments, selon une manière qui sera reprise par Bach dans la Passion selon Matthieu. Les plus (Pag. 493) importants oratorios de Schütz datent des années 1661-1666: Histoire de la Nativité et quatre Passions (dont une, selon Marc, est d'attribution douteuse). La simplicité de ces dernières est remarqable: un récit arioso sublime, nourri des tournures mélodiques du plain-chant, pas d'arias ni de duos brillants, pas d'instruments concertants, mais des chœurs magnifiques qui personnifient la foule (turba) annonçant directement ceux de Bach. Quant à l'Histoire de la Nativité, c'est une des œuvres les plus brillantes de Schütz et celle qui préfigure le plus nettement le style d'oratorio allemand du XVIIIe siècle. Les instruments y jouent un rôle intéressant: chaque personnage (ou groupe de personnages) est accompagné d'un ou plusieurs instruments caractéristiques qui facilitent son identification et soulignent sa personnalité. Premières compositions de grande envergure de l'histoire de la musique allemande, ces chefs-d'œuvre sont des modèles que le génie du Bach enrichira sans avoir besoin de les transformer /.../

(Pag. 494) Cantate. Contrairement à l'oratorio, la cantate est un genre indécis, dont la définition se heurte à la diversité des compositions qui ont reçu cette dénomination depuis le XVIIe siècle. La plupart se distinguent par le caractère lyrique, le style concertant et une forme composite où alternent récitatifs et airs ou soli et chœurs., Beaucoup ont l'aspect d'une scène d'opéra de chambre; plus exactement, c'est en annexant la cantate que l'opéra italien évolue vers sa forme conventionnelle, caractérisée par une prédominance de l'élément lyrique sur le dramatique /.../
Quatre compositeurs ont contribué plus que tous les autres à (Pag. 495) en fixer le modèle exquis, où le plaisir du beau chant ne connaît d'autre limite que l'élégance du style et les proportions réduites: Luigi Rossi, Giacomo Carissimi, Alessandro Stradella et surtout Alessandro Scarlatti (plus de cinq cents cantates). L'influence des cantates de Stradella et Scarlatti sera considérable, non seulement sur le genre lui-même, mais sur l'opéra, qui annexe ce type accompli de musique lyrique /.../

Scanned with OKEN Scanner

En France /.../ dans la première moitié du XVIIIe siècle, on assiste à une floraison de cantates et de cantatilles françaises, qui prennent généralement la tournure de petits opéras de salon d'inspiration mythologique ou pastorale /.../

4. Antecedente istorice, dacă există: Händel, Strawinski, Honegger...

□ **Robert Bernard - „Histoire de la musique". Éditions Fernand Nathan 1961 (Collection „Encyclopédie générale de l'homme"). Tome I, (pag. 210) 2. La Musique religieuse et l'Oratorio,**
(pag. 359) /.../ Händel a été avant tout un musicien de Théâtre, même dans l'oratorio qui, chez lui a un caractère esentiellement dramatique.
Le génie de Bach est foncièrement individuel; même quand il écrit des choeurs, ceux-ci expriment avant tous des sentiments et des émotions qui sont ceux d'une conscience. Händel, au contraire, excelle à exprimer des sentiments collectifs.

□ **Mircea Nicolescu, *Händel*, Editura muzicală, Bucureşti 1959.**

(pag. 95.) La sosirea sa la Roma - oraş care va constitui a doua etapă a periplului italian al lui Händel şi, în acelaşi timp, tot a doua etapă a evoluţiei muzicii de operă - tînărul saxon nu s-a putut desfăta de nici unul din acest soi de spectacole muzicale, deoarece reprezentaţiile de operă fuseseră interzise printr-un edict încă de pe vremea papei Inocenţiu XII care distrusese chiar marea sală de operă *Tor di Nona*.

În această epocă mistuită de nenumărate contradicţii, dezlînarea morală neîngrădită fusese în mod brusc combătută, începînd din 1703, de un val de pietism dezlănţuit în Italia şi în alte ţări, ca urmare a unui teribil cutremur de pămînt care „trezise neliniştea religioasă" (Pentru informaţiile de mai sus M.N. îl citează pe Romain Rolland cu a sa monografie *Händel*, pag. 49.) întreţinută de cler care, ca întotdeauna, nu ezita să cultive superstiţiile cu scopul adormirii conştiinţei poporului (sic!).

În acest moment, muzica „edificatoare" luase, la Roma, locul „operei diabolice"; oratoriul, sub toate formele posibile, atrăgea publicul meloman în biserici sau în palatele aristocraţiei papale.

Oratoriul era un gen contemporan cu opera şi se dezvoltase la Roma, paralel cu aceasta. O seamă de compozitori au fost atraşi de acest gen liric, epic şi dramatic, care s-a răspîndit cu timpul în întreaga Italie şi apoi pe tot continentul.

(pag. 105((Roma, *Academia degli Arcadi*) ... Acolo locuiau o mulţime de artişti plastici, muzicieni, poeţi şi literaţi.

Printre aceştia se găsea, cu începere din martie 1708 şi Händel, care, lipsit în acest timp de orice grijă materiale, se putea dărui exclusiv compoziţiei. Din această epocă datează primele sale două oratorii scrise la Roma, - *La Resurrezione* şi *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno* (sau *della Verità*- cum va fi numit ulterior) - amîndouă adevărate „opere deghizate" cu pronunţat caracter moralizator şi educativ, mai curînd decît religios.
(pag. 165) Cele 12 *Chandos-Anthems*, concepute pentru capela ducelui (lordul James Brydged, conte de Carnavon, duce de Chandos, al cărui capelmaestru a devenit în anul 1718, înlocuindu-l pe Johann Christoph Pepusch) deşi catalogate ca muzică sacră /.../ reprezintă adevărate piese de decor somptuos, destinate să împodobească pompa ceremoniilor ducale cu grandoarea sonorităţii lor.
Pe textul *Psalmilor*, tradus în englezeşte, şi pe modelul lucrărilor similare ale lui Purcell, Händel - îmbinînd forma motetului cu a cantatei - a compus muzica pentru *Chandos-Anthems*, în care amploarea corurilor şi măestria alternării lor cu părţile de *soli* şi de orchestră construiesc un edificiu sonor ce reprezintă nu numai una din cele mai puternice expresii muzicale ale *Psalmilor* din întreaga literatură, dar au fost în acelaşi timp pentru Händel şi o înaltă şcoală a felului de a trata corul, o preparare pentru puternica artă a oratoriilor de mai tîrziu (este citat H. Leichtentritt), ele fiind pentru oratorii „ceea ce sînt cantatele italiene pentru operele sale" (R. Rolland)/.../
Cele două lucrări compuse în aceeaşi perioadă /.../ - „masca" *Haman and Mordecai* şi a doua versiune a pastoralei devenită *Acis and Galatea* - reprezintă aplicarea experienţelor de tehnică corală şi de stil ale genului dramatic primelor (pag. 166) două oratorii scrise de Händel pe texte englezeşti, deschizînd cu ele drumul seriei monumentale care va încorona opera sa de mai tîrziu /.../
Cu tehnica sa cunoscută, H. întrebuinţează nenumărate fragmente din lucrări anterioare /.../ Acest procedeu caracteristic /.../ are o semnificaţie mai profundă decît simpla indigenţă de inspiraţie cu care depreciatorii muzicii hăndeliene au încercat să acuze pe autorul ei.
Într-adevăr, viziunea muzicală a lui H. purta în primul rînd asupra ansamblului: era viziunea monumentală a unei drame umane, percepută ca un tot ale cărei părţi constitutive sînt ca un fel de elemente preexistente - oarecum date. Situaţii anumite, caractere precizate, sentimente şi pasiuni diferite, corespundeau în tezaurul memoriei autorului unor asociaţii de idei muzicale constituite într-o enciclopedie sonoră a acestor caractere,

Scanned with OKEN Scanner

sentimente sau pasiuni, din care, la nevoie, întrebuința acea combinație ce se dovedea a fi cea mai indicată pentru momentul respectiv.
Același procedeu se găsește aplicat, în mai mică măsură însă, și la a doua „masque" compusă în epoca de la Cannons - *Acis and Galatea* - prelucrare a „serenadei" scrise la Neapole, dar care, în această nouă redactare, capătă o formă cu totul diferită, fiind una din „cele mai prețioase expresii ale geniului hændelian... ea reprezentînd perfecția unui tip muzical al idilei sau al pastoralei tratată dramatic" (Leichtentritt), „perfecție clasică ce nu a mai fost niciodată depășită de H."(R. Rolland).
(pag. 167) Această versiune nu a fost prezentată publicului de către Hændel decît o singură dată și anume în palatul din Cannons al ducelui de Chandos. În schimb, mulți ani mai tîrziu, Arne - un tîmplar amator de muzică /.../ își va procura partitura acestei redactări a pastoralei și o va reprezenta la *Little-Theatre* care se găsea tot în „Piața de Fîn", chiar în fața lui *King's Theatre* unde se cîntau operele lui H. sub conducerea autorului. /.../

...el alesese pe protagoniști și aduse pe Susanna și pe Cecilia Young /.../ amîndouă debutînd în *Acis and Galatea* - prima cu o mică voce de alto și cu un minunat joc de scenă, a doua cu o splendidă voce de soprană /.../; la acest spectacol s-a mai adăugat colaborarea lui Gustav Waltz, un tenor posedînd tehnica mai multor instrumente și care nu era altcineva decît bucătarul lui H. Compozitorul, furios, a reacționat imediat, compunînd în grabă o a treia versiune /.../ pe care a reprezentat-o la *King's Theatre*...

(pag. 168) Astăzi această lucrare, ce ocupă un loc deosebit în opera lui H., se execută într-o formă care caută să se apropie cît mai mult de original, gustul pentru „autentic" alegînd dintre cele trei versiuni hændeliene ale „pastoralei" pe aceea din 1720, redactată la castelul din Cannons.

(pag. 209) Opera italiană se găsea din nou într-un impas, la Londra; în schimb, același an 1732 dădea lui Hændel alte satisfacții și primele sugestii pentru direcția ce urma să adopte mai tîrziu activitatea sa creatoare. Capelmaestru la Curte era atunci Bernard Gates care poseda o copie de pe *Haman and Mordecai*, la a cărei execuție de la castelul din Cannons participase pe vremuri, cîntînd în cor. Fiind un mare admirator al lui Hændel, a organizat cu ocazia zilei de naștere a acestuia, un concert în propria sa locuință din *James'-Street* cu această „mască", pe care a executat-o cu copiii cîntăreți ai capelei pe care o conducea. Contele Egmont, care a asistat la acest concert, a notat în „jurnalul" său: „Această operă religioasă sau mai curînd acest oratoriu este o lucrare excepțională și auditorii au fost încîntați de ea".

(pag. 210) Hændel /.../ a preluat vechea „mască", a adăugat textului lui Pope cîteva cuvinte, prin pana lui Samuel Humphreys, și a denumit noua lucrare *Esther*. La 19 aprilie 1732, *Daily Journal* anunță că „la *King's Theatre*, în *Hay Market*, marți 2 mai va fi executat *Istoria Esterei* - un oratoriu englezesc. Acesta a fost compus mai de mult de Mr. Hændel și acum a fost revăzutde el și prevăzut cu adaosuri. Protagoniști sînt în mare număr dintre cei mai buni cîntăreți și instrumentiști. N.B. Execuția va avea loc în cadrul unui spectacol de teatru, dar fără acțiune dramatică și va avea caracterul unei festivități de încoronare."

Acest eveniment ne apare astăzi primordial față de locul pe care avea să-l ocupe oratoriul în ierarhia operei hændeliene.

Era prima dată cînd Hændel adresa marelui public o astfel de lucrare; nu este de loc sigur dacă a făcut aceasta ci titlu de sondaj pentru a experimenta reacția publicului față de alt gen de spectacol muzical decît cel de operă, care nu-și mai găsea audiență. Este însă cert că succesul obținut cu *Esther* a făcut pe Hændel să se gîndească la această posibilitate de a întreține gustul publicului cu muzică de calitate. Fără să părăsească încă ideea de a mai scrie muzică de operă, Hændel va compune de acum înainte, din ce în ce mai des, oratorii care, la un moment dat, vor înlocui cu totul opera în activitatea sa creatoare.

(pag. 225) La 19 februarie (1736), în fața unei săli arhipline, s-a executat pentru prima dată *Alexander's Feast or The Power of Music - an Ode*.

Noua lucrare /.../ nu era propriu-zis un oratoriu ci mai mult o cantată de proporții monumentale, după *Oda* închinată muzicii și patroanei ei - sfînta Cecilia - de John Dryden /.../

(pag. 225-226) ...era prima dată cînd Hændel compunea pe un text englez // de mare valoare, cunoscut și admirat de toată lumea. Acest text literar nu are de loc un caracter dramatic ci constituie numai un suport sau cadrul de desfășurare a muzicii, reprezentînd sărbătorirea unei victorii a lui Alexandru cel Mare /.../

Pagini muzicale, socotite printre cele mai inspirate ale lui Hændel, dau viață sonoră acestui text /.../ prin întrebuințarea unor procedee noi, cum ar fi acea întrepătrundere dintre arii și cor ce par a se desprinde și a se topi una în cealaltă, sau prin tratarea cu o neîntrecută măiestrie a unor forme deosebit de dificile, ca faimoasa fugă cvadruplă intonată de corul final, una dintre capodoperele scrieturii polifonice (cit. H. Leichtentritt).

Scanned with OKEN Scanner

/.../ Succesul excepţional al acestei premiere a înviorat spiritul obosit al lui Händel; de cinci ori a fost repetat spectacolul cu *Alexander's Feast*, urmat de reprezentaţii cu *Esther* şi *Acis and Galatea*, ocupînd (pag. 227) astfel scrile la *Covent Garden* numai cu spectacole de oratorii pînă spre mijlocul primăverii.

□ **Roman Vlad, *Stravinski*, Editura muzicală, Bucureşti 1967.**

(pag. 111) În perioada cuprinsă între 1926 şi 1934, apropierea lui Stravinski faţă de lumea antică a devenit atît de explicită şi frecventă, încît a dat naştere acelei adevărate faze „greceşti" a creaţiei sale /.../ Acestei faze îi aparţin

- baletul *Apollon*Musagète /.../
- opera-oratoriu *Oedipus Rex* şi
- melodrama *Persefona* /.../
- *Duo*-ul concertant /.../
- baletul *Orfeu* /.../

Cea mai cunoscută din toate aceste lucrări este fără îndoială *Oedipus Rex*, operă-oratoriu în două acte pe un libret de Jean Cocteau, extras din tragedia lui Sofocle şi tradus în latină de J. Daniélou. Ideea de a se folosi de un text latin i-a venit lui Stravinski în urma lecturii cărţii lui Joergensen despre sfîntul Francisc, în care se spune că acesta folosea limba franceză în locul limbii materne, în momentele solemne sau atunci cînd fiinţa sa era puternic interiorizată pentru a se fi exprimat într-un limbaj vulgarizat prin folosirea de zi cu zi. Lui Stravinski i s-a părut că (pag. 112) limba care ar răspunde astăzi unor asemenea calităţi ar fi latina: „materie nu moartă, dar împietrită, devenită monumentală şi imunizată împotriva oricărei trivialităţi". În *Cronia* sa, Stravinski precizează:„Ce bucurie să scrii muzică pe un limbaj convenţional, aproape ritual, de un nivel atît de înalt, încît se impune prin el însuşi. Nu te mai simţi dominat de frază, de cuvînt cu înţelesul său strict. Coborîte la nivelul unor matriţe fixe care le asigură îndeajuns valoarea lor expresivă, acestea nu mai pretind nici un comentariu. Astfel, textul devine pentru compozitor o materie pur fonetică. Devine posibil să-l descompui după voie şi să-ţi concentrezi întreaga atenţie asupra elementului originar care îl compune, adică silaba". Revenirea la tragedia greacă i-a fost dictată compozitorului de exigenţa unei staticităţi scenice. Într-adevăr, după cum se ştie, în tragedia greacă, acţiunea extrinsecă nu se desfăşoară pe scenă, ci se rezumă în fapte anterioare şi premize narative, în timp ce întîmplarea se concentrază în jurul momentelor dramatice importante. /.../

(pag. 113) Aici tendinţa lui Stravinski de a încremeni spaţiul sonor, de a-l cristaliza şi de a-i lua perspectiva tematică, îşi găseşte o confirmare semnificativă nu numai în pietrificarea statuară a personajelor, ci chiar şi în concepţia scenografică /.../ O astfel de concepţie care reduce acţiunea teatrală, în substanţa ei, la o suită de „tablouri" fixe, pare să contrazică necesitatea însăşi a reprezentării operei. Din acest punct de vedere, este semnificativ că, /.../ *Oedipus Rex* este definit de autori „operă-*oratoriu*". Prima execuţie a avut loc de fapt sub formă de concert la 30 mai 1927 la Teatrul Sarah Bernardt din Paris, în cadrul baletelor ruse şi doar mai tîrziu lucrarea a fost pusă în scenă pentru întîia oară la Opera din Berlin. Chiar şi mai tîrziu *Oedipus Rex* /.../ şi-a găsit un drum mai uşor în repertoriul de concert decît în cel de teatru. Cu toate acestea, realizarea ei scenică nu este fără raţiune de a fi, raţiune care, în parte cel puţin, este justificată tocmai de contrastul dintre modul obişnuit în care personajele de operă acţionează în scenă şi de fixitatea statuară a eroilor din *Oedipus Rex*, despuiaţi de orice aparenţă de „actualitate" existenţială şi proiectaţi pe planul mitic.

□ **Stravinsky: *Oedipus Rex* - disc.** Din comentariul aparţinînd lui Strav. am reţinut: „<<Music drama>> and <<opera>> have long since blurred together, of cose, but they were from categories in my mind at the time, and I even used to argue such extenuating notions as that the orchestra has a larger and more exterior interpretative role in <<music drama>>. I would now replace these terms by <<vers opera>> and <<prose opera>>...(Stereo - CBS 73380 Masterworks, Milano 1976).

□ **Marcel Landowski (avec la collaboration de Marie-Françoise Christout), Honegger, Éditions du Seuil,1957(collection <Solfèges>),**
(pag. 98)

Marcel Delanoy constate: <<Avec **Le Roi David**, c'est le destin qui s'empare de la barre. Toute sa carrière en effet va en découler, et son orientation lyrique >>. Assurément il serait stupide de croire à la génération spontanée, il est donc juste de noter l'influence vitale de certaines interventions extérieures.

À l'intention de la scène champêtre du Jorat, le poète vaudois René Morax a lontemps médité sur la Bible. Il s'est directement inspiré du premier Livre des Rois, du premier et du second Livre de

Samuel, sans oublier les psaumes traduits par Clé ment Marot. Ainsi a-t-il évoqué à larges traits les principaux épisodes de la vie du roi d'Israël et de Juda. Poète et musicien s'entendent sans plus tarder (pag. 100) au seuil de l'année 1921. Sans sous-estimer la prescience des conseillers, il est certain qu'à l'époque, seul Honegger, parmi les jeunes compositeurs, possédait un sens religieux assez profond, une inspiration assez généreuse et, disons-le, un mépris des convenances assez fort pour s'attaquer à un pareil thème /../ En pleine esthétique music-hall, se tourner vers la Bible, vers des notions aussi périmées aux yeux des cénacles que la foi, le péché, la joie sacrée! L'entreprise était audacieuse dans son esprit même. Et c'est cet esprit qui, durant deux mois, dicte à Arthur Honegger une partition qui aura le rare privilège de réunir l'approbation unanime.

Tout d'abord écrite pour une formation réduite, la partition <<scénique>>, insistons sur ce terme, fait appel à six bois, quatre cuivres, un harmonium, un piano, deux timbales, une contrebass, un gong, un tam-tam. Le 13 juin 1921, un petit groupe d'initiés venus se mêler au public local découvre (pag. 101) en Honegger une des plus attachante personnalités de la nouvelle génération. /../

Désormais, la partition remaniée prend le pas sur le texte, la salle de concert, sur la scène. René Morax suggère l'emploi d'un récitant. Honegger entreprend de réorchestrer l'œvre. Ainsi se transforme-t-il en oratorio, ainsi prête-t-il une vie nouvelle à ce genre désuet en remplaçant par le texte parlé l'antique récitatif au clavecin. La note pittoresque et archaïque conferée à la création par l'emploi exclusiv des vents est respectée, les cordes n'intervenant que dans les instants de grand lyrisme. L'action simplifiée donne naissance à trois tableaux.

(pag. 102) Le premier évoque David, berger, chef et conducteur d'armées. Sans jamais s'abandonner au pittoresque facile, la lutte contre Goliath, la fuite devant la colère de Saûl permettent de varier le climat guerrier et triomphant en prière confiante, (pag. 103) ou avec l'évocation de la pythonisse d'Endor en incantation mystérieuse et magique.

Le deuxième volet David Roi comprend, entre autres (pag. 104) images: la danse devant l'Arche, véritable cantate pour chœurr, soli et orchestre. Il s'achève sur l'admirable montée polyphonique de l'Alleluia.

La troisième partie David roi et prophète dépeint, après l'apogée glorieuse, la faute avec Bethsabée, la mort d'Absalon, la peste suscitant le psaume de terreur, le couronnement de Salomon, et la mort de David, tandis que l'Alleluia se joint au choral, combinaison admirable, l'un des sommets de l'œuvre. /../

Avec David, le lyrisme fait sa réapparition dans la musique, Honegger fait ses adieux à Schoenberg. Malgré son admiration pour celui-ci, il déplore: En allant jusqu'au bout de ses idées, il aboutit à un cul-de-sac, à un art d'abstraction. Il a perdu contact avec le public. Imperméable aux fluctuations de la mode, Honegger trouve à cette époque dans l'approbation de la foule une confirmation de sa pensée. Il n'hésite pas à préciser à Jean Cocteau qui l'accuse de participer d'un ordre de choses à l'agonie: il me parait indispensable, pour aller de l'avant, d'être solidement rattaché à ce qui nous précède. Il ne faut pas rompre le lien de la tradition musicale. Une branche séparée du tronc meurt vite. Il faut être le nouveau joueur du même jeu, parce que changer les règles, c'est détruire le jeu et le ramener au point de départ. L'économie des moyens me semble plus difficile mais aussi plus utile que l'audace trop volontaire. Il est inutile de défoncer les portes qu'on peut ouvrir.
(În ediția românească apare următoarea traducere a acestui pasaj: „/ Dacă mai particip încă în această ordine de lucruri muribundă, este pentru că/ mi se pare absolut necesar ca să putem merge înainte, să fim trainic legați de ceea ce ne-a precedat. Să nu rupem legătura tradiției muzicale. O creangă tăiată de pe trunchi moare repede. Trebuie să fii jucătorul nou al aceluiași joc, căci dacă schimbi regulile, distrugi jocul și-l aduci la punctul de plecare. Economia de mijloace mi se pare mai grea, dar în același timp mai necesară decît îndrăzneala prea voită. Este inutil să spargi uși pe care le poți deschide", pag. 78)

(pag.110)

Jeanne au bûcher vaut à Honegger la rencontre précieuse de Paul Claudel dont il saisit d'emblée l'apport exceptionnel. Composée en 1935, créé tardivement en 1939, l'œvre, conçue /../ dans l'esprit médiéval du <<jeu populaire>> renouvellera l'unanimité d'accueil du Roi David.

Non seulement Arthur Honegger a la joie de voir le poète approuver ses recherches sur la déclamation lyrique mais encore il reçoit de celui-ci des indications intéressantes sur la couleur, le climat de la partition. Il confiera par la suite: Il suffit d'écouter Claudel lire et relire son text. Il le fait avec une telle force plastique, si je puis dire, que tout le relief musical s'en dégage, clair et précis, pour quiconque possède un peu d'imagination musicale. La vérité est que de leurs deux génies en étroite communion naît une œvre rare en son temps par sa simplicité fervente, son autorité et sa puissance communicative.

Pour Hélène Jourdan-Morhange, Arthur Honegger précisera un soir: <<Jeanne au bûcher>> participe d'une forme de théâtre qui n'est pas l'opera, c'est la synthèse de tous les éléments du

Scanned with OKEN Scanner

spectacle avec le texte parlé. Synthèse où le lyrisme côtoie la farce, l'irréel,le charnel grâce à la conjonction des moyens mis en œvre. En dépit du disparatre apparent, l'ouvrage jouit d'une cohésion exceptionelle, et passe sans effort de la naïveté à la grandeur authentique. Sur le plan technique, l'importance laissée aux chœrs qui ne cessent de commenter l'action, ne nuit jamais au texte déclamé par le récitante, non plus qu'a l'orchestre enrichit d'ondes Martenot, fertile en <<effets spéciaux>>. Aloys Mooser en loue <<la variété dans l'unité>>, condition primordiale (pag. 111) du véritable spectacle populaire au plus haut sens du terme. Le recours avoué à certains thèmes folkloriques n'entraîne pour l'œvre nul désordre. L'émotion sincère transfigure sans cesse le métier. Le musicien écrit: La musique doit changer de caractère, devenir droite, simple, de grande allurre: le Peuple se fiche de la technique et du fignolage. J'ai essayé de réaliser cela dans <<Jean au bûcher>>.J'ai me suis efforcé d'être accessible à l'homme de la rue tout en intéressant le musicien. Peu d'ouvrages accomplissent aussi noblement cette ambition. La vision de Claudel situe l'œvre autour du bûcher de Jeanne, en cette ultime <<minute de verité>> devant le supplice, où la Pucelle revit sa courte existence en compagnie de Frère Dominique. Le procédé est donc celui, moderne, des retours en arrière. Dix épisodes étroitement liés l'un à l'autre de façon indissoluble, se succèdent rapidement, telles les pages de ce livre que feuillette le saint assis aux pieds de Jeanne. Les voix de la terre la condamnent, les juges bouffons la raillent, le jeu de cartes politiques la vend, cependant la petite fille lorraine n'a-t-elle pas su réunir le blé du Nord au vin du Midi. Les deux moitiés de la France jointes autour du roi sacré à Reims... tout cela c'est la petite fille qui chantait Trimazo qui l'a fait. Et tandis que les (pag. 114) flammes montent autour du bûcher, que l'envahit ce feu qui fait mal, les chœrs s'écrient après Jeanne:<<Il y a la Joie qui est la plus forte - Il y a l'Amour qui est le plus fort - Il y a Dieu qui est le plus fort>>, avant de conclure sur une douce phrase bouiversante dans sa simplicité mélodique: <<Personne n'a de plus grand amour que de donner sa vie pour ceux qu'il aime>>, ponctuée par la voix d'espoir du rossignol.

□ Prefața la discul cu : Arthur Honegger - **Jeanne d'Arc au bûcher**. Oratorio dramatique sur le poème de Paul Claudel (Dr.Milena Cernohorska), Praga 1975.

L'oratorio Jeanne d'Arc au bûcher fut composé dans les années 1934 et 1935 d'après l'argument de Paul Claudel. Dans l'évolution d'Arthur Honegger, il représente le moment de l'achèvement mûr de l'horizon d'idées et de style qui pour sa création est devenu spécifique et obligatoire jusqu'à la fin de sa vie. Pendant ses quinze ans précédents, il développe son talent multiple et saillant surtout dans le domaine des scènes dramatiques pour lesquelles il avait une prédilection naturelle en préférant les modèles classiques de la tragédie. Pendant ses quinze ans précédents, il développe son talent multiple et saillant surtout dans le domaine des scènes dramatiques pour lesquelles il avait une prédilection naturelle en préférant les modèles classiques de la tragédie. Par ces traits est porté par exemple Horace victorieux dans la musique symphonique, voire symphonico-scénique, et avant Jeanne d'Arc au bûcher c'est Antigone, œvre lyrique d'après Sophocle. Tout cela est précédé par deux autres types de musique symphonique, et de scène enrichissant foncièrement la diversité des formes de cette sorte, de la forme d'oratorio pur (Le Roi David) et d'opéra-oratorio (Judith) /../ Ces formes ont valu à Honegger la réputation internationale et ont fait cristalliser son expression artistique en une polarité dramatico-épique si propre à ses attitudes naturelles. Cette polarité s'est projetée avant Jeanne d'Arc au bûcher dans diverses situations épiques ou dramatiques coordonées ou traitées parallèlement. Si, malgré cela, on trouve justement dans cette œvre leur infiltration mutuelle, c'est aussi dû à la participation substantielle du poète quant à la conception et aux idées de l'œvre naissante dans laquelle tout au long de la gestation Honegger fu, personnellement et en tant que type créateur, confronté avec le grandiose univers de la poésie dramatique de Paul Claudel donnant à l'inspiration musico-dramatique de Honegger une base ferme et une direction précise. (pag. 5)

□ **Arthur Honegger, *Sînt compozitor* (Convorbiri cu Bernard Gavoty), Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., Bucureşti, 1966. Traducere şi note de Adina Arsenescu (După: Arthur Honegger, *Je suis compositeur* , Editions du conquistador, Paris, 1951).**

„Dau o mare importanţă arhitecturii muzicale, pe care nu aş vrea niciodată să o văd sacrificată unor motive de ordin pictural sau literar /.../ Nu am cultul bâlciului, dar nici al teatrului muzical, ci din contră acela al muzicii de cameră şi al muzicii simfonice în ceea ce au mai solemn şi mai auster"(pag. 78)

(pag. 83) B. G. - *Ioana pe rug?*

A. H. - Contribuţia lui Claudel a fost atît de mare, încît nici nu mă consider ca un autor adevărat, ci doar ca un simplu colaborator.

Scanned with OKEN Scanner

B. G. - Ştiu că *Antigona* este una dintre fiicele d-tale, la care ţii foarte mult.

A. H. - E drept că îi dau importanţă; întruchipează ambiţiile şi încercările mele lirice. Fără nici un orgoliu deşert sau vreo falsă modestie, cred că *Antigona* punea o mică piatră la temelia teatrului liric. Această pietricică a căzut de altfel în fundul unui puţ şi a rămas acolo.

B. G. - Cum reacţionezi atunci când asculţi *Regele David*?

A. H. - /.../ Audierea *Regelui David* nu-mi mai produce impresii foarte puternice /.../

Defectul principal al Regelui David stă tocmai în aceea că, o operă concepută original ca o partitură menită să (pag. 84)

acompanieze o dramă, adică muzică de scenă, astăzi se prezintă ca un oratoriu. Această dramă am ilustrat-o asemenea unui gravor care ilustrează capitolele unei cărţi. Erau capitole mai mult sau mai puţin lungi. Acestea merg pentru scenă în mod natural, pentru concert însă sînt prea multe bucăţi scurte în prima parte, ceea ce dă o impresie de destrămare....

□ **Arthur Honegger, Autoprezentare realizată la 8.III. 1951 pe coperta discului cu (oratoriul) *Le Roi David* .**

Apare la un moment dat o afirmaţie demnă de interes: „La première partie ne contient que de morceaux de peu de développement. Les textes sont en grand partie ceux des psaumes. Elle se termine par les Lamentations de Guilboa où David pleure la mort de Saül et de Jonathan. Là, les chœurs des pleureuses forment un fond sonore quasi immobile et c'est la voix parlée qui est la véritable ligne mélodique.

□ **Alexandru Leahu, *Domenico Scarlatti* , Editura Muzicală, Bucureşti 1966.**

Activitatea lor componistică (a lui Alessandro şi Domenico Scarlatti, n.n.) va oscila - ca de altfel a tuturor artiştilor epocii - între muzica religioasă şi cea destinată diverselor curţi princiare sau regale (pag. 25).

/.../ Ne amintim din scrisoarea lui Alessandro către ducele florentin referirile cu privire la situaţia mizeră a muzicii la Roma. De fapt, el ar fi trebuit să precizeze că este vorba numai de operă, pentru că muzica religioasă cunoştea o frumoasă tradiţie în Capela Sixtină. Chiar şi situaţia operei, denunţată de Alessandro Scarlatti, reflecta doar un episod din războiul de uzură care se desfăşura între teatru şi cler (pag. 45).

Prima compoziţie a lui Domenico Scarlatti pentru Maria Cazimira a fost oratoriul *La conversione de Clodoveo Re di Francia*, dar cea cu care se inaugurase teatrul fusese opera tatălui său, *Il figlio delle Selve*, executată în 1709. Ambele se bazau pe libretele lui Capeci (pag. 50).

Teatrul şi biserica, cei doi poli între care oscilaseră o viaţă întreagă Alessandro Scarlatti şi majoritatea confraţilor din Italia, îl vor atrage succesiv şi pe Domenico. Din sfera lor de influenţă nu se va putea desprinde decât parţial, în cea dea a doua parte a vieţii sale... (pag. 55).

/.../ Domenico Scarlatti se poate considera /.../ uşurat de nesuferita povară a compunerii operelor după 1718. Încă din 1713, de când fusese numit asistent de capelă al lui Tommaso Bai la catedrala Sf. Petru şi mai ales din anul următor, când preia postul titular în urma decesului celui deja numit, Domenico inaugurează o experienţă nouă de creaţie, pe care o vacontinua şi peste hotarele patriei sale.
Cu *Cantata de Crăciun*, compusă în 1714 /.../ el se îndreaptă pe făgaşul muzicii bisericeşti. Era poate singura modalitate pe atunci care să-i permită o adâncire a meşteşugului componistic, o viziune mai completă asupra mijloacelor tehnice, fără a afirma prin aceasta că biserica le pretindea pe cele mai avansate. Dar practica instrumentală şi vocală din sânul bisericii asigurase muzicii un limbaj mult mai complex decât necesita opera la modă, bazată pe simple linii vocale, cu sau fără ornamentaţii şi cu un rudimentar acompaniament de clavecin.
Desigur că între cele două forme de manifestare, laică sau religioasă, exista o puternică interpătrundere, graţie chiar numai dublei activităţi pe care o duceau compozitorii timpului. Totuşi biserica era păstrătoarea acelor forme contrapunctice de înaltă măiestrie, considerate greoaie şi învechite de publicul amator de operă, dar car vor permite artei muzicale cucerirea de noi modalităţi de expresie (pag. 56).
Fireşte, marii compozitori, de la Palestrina şi până la Verdi, numindu-i în treacăt pe un Alessandro Scarlatti sau pe un Pergolesi, stăpâneau în aceeaşi măsură toate procedeele şi formele muzicale ale timpului lor, chiar dacă natura funcţiei pe care o îndeplineau îi obliga la anumite predilecţii. Pergolesi, autorul operei *La serva padrona*, de pildă, creatorul nouhui gen de opera *buffa*, dă la iveală şi un *Stabat Mater* care se înscrie printre capodoperele muzicii religioase (PAG. 57).

Scanned with OKEN Scanner

UNELE ASPECTE ALE RELAȚIEI DINTRE TEXT ȘI MUZICĂ ÎN OPERA-ORATORIU "MEȘTERUL MANOLE" DE SIGISMUND TODUȚĂ*

Liliana Gherman

"Două balade populare mi-au însoțit copilăria și mi-au vrăjit cu frumusețea lor inegalabilă anii tinereții: Miorița și Meșterul Manole, două subiecte considerate, pe drept, ca adevărate nestemate ale creației folclorului românesc. Pe atunci nu bănuiam încă semnificația pe care o vor dobândi aceste balade în drumul căutării marilor subiecte".
S.Toduță

În istoria muzicii românești, ziua de 1 octombrie 1985, când în concertul de deschidere a celei de a XXI-a ediții a "Toamnei muzicale clujene" a avut loc prima audiție absolută a operei-oratoriu *Meșterul Manole* de Sigismund Toduță, după drama omonimă a lui Lucian Blaga[1], se va înscrie, probabil, cu o rezonanță similară celor care au marcat premiera absolută pariziană (13 martie 1936) sau cea bucureșteană (22 septembrie 1958) a operei *Oedip* de George Enescu[2]. Semnificația deosebită a momentului a fost surprinsă magistral de poeta Ana Blandiana: "Există în istoria spirituală a unui popor rare momente de grație, capabile să curenteze de emoție și să lumineze de mândrie nu numai pe cei implicați în dramatica lor maieutică, ci și pe cei fericiți pur și simplu să asiste la nașterea lor. Un astfel de moment de sărbătorească și încordată sinteză mi se pare a fi clipa de acum, în care se unesc sub semnul acut al frumuseții, izvorul unei

---

* Prezentul studiu a mai fost publicat în revista **Muzica**, 7/1987, cenzurat și cu unele greșeli. Socotim oportună republicarea în versiunea integrală (cu unele modificări redacționale, pe care le-am socotit necesare) în anul centenarului nașterii lui Lucian Blaga și la un deceniu de la prima audiție a operei-oratoriu *Meșterul Manole*.

[1] Dirijor al orchestrei Filarmonicii clujene a fost Emil Simon (care, printr-o fericită coincidență, aniversa 25 de ani de la debutul său dirijoral și care a primit premiul A.T.M. pentru această realizare), dirijorul corului Filarmonicii - Florentin Mihăiescu; soliști: Dan Șerbac (Manole), Mircea Moisa (Starețul Bogumil), Edith Simon (Mira) și Ion Budoiu (Găman). A mai participat corul Liceului de Artă din Cluj-Napoca pregătit de Mihai Guttman.

[2] Iată și câteva opinii în acest sens: "Elogiu al jerfei creatoare, opera *Meșterul Manole* stă alături de *Oedip*-ul enescian pe care-l completează" (Vasile Herman, *Eveniment muzical*, **Tribuna**, 7-XI-1985); "... *Meșterul Manole* de Sigismund Toduță reprezintă, credem, după *Oedip*, momentul cel mai semnificativ al culturii noastre muzicale" (Cornel Țăranu, *"Meșterul Manole" de Sigismund Toduță*, **Muzica**, 6/1986, p. 9).

Scanned with OKEN Scanner

legende, geniul unui poet şi măiestria unui mare senior al celei mai nepământeşti dintre arte. Mitul, poezia şi muzica se împletesc astfel spre realizarea unei dramatice definiţii a însăşi istoriei noastre sufleteşti"[3].

Prin rădăcinile generos ramificate ale genezei sale, impozantul opus vocal-simfonic al maestrului clujean ne apare astfel adânc reprezentativ pentru spiritualitatea românească, realizarea muzicală intrinsecă (prin caratele sale valorice, prin pregnanţa autodefinirii stilistice şi, nu în ultimul rând, prin forţa de impact emoţional) adăugându-se ca un corolar şi impunându-l autoritar sub specia capodoperei cu incontestabile deschideri înspre universalitate[4]. Capodoperă în primul rând la modul artizanal, de perfectă meşteşugire, de atingere a firescului total, a acelui "*aşa* pentru că *nu poate* fi altfel", a purităţii de cristal, fiecare sunet justificându-se atât ca funcţionalitate sonoră (în cadrul unui limbaj de o rafinată complexitate), cât şi ca precisă direcţionare expresivă; lipsită de ostentaţie, măiestria compozitorului face ca muzica să pară într-adevăr *"făcută pe dinăuntru, cum se alcătuieşte un vas, închis şi translucid, din sticlă, din graţia unică a unei respiraţii, ce se retrage apoi din el, fără a-l sparge"* - pentru a cita unul dintre aforismele lui Blaga[5]. Capodoperă, totodată, prin ceea ce este în măsură să comunice ca *încărcătură* de gândire şi simţire, prin virtuţile sale etic-modelatoare.

Densitatea ideatică apare în opera-oratoriu *Meşterul Manole* ca rezultantă a unui cumul pe linia fermă a unor opţiuni fundamentale: cea a lui Lucian Blaga, mai întâi, pentru tema baladei, cea a lui Sigismund Toduţă, mai apoi, pentru varianta blagiană.

Pentru Lucian Blaga, creatorul prin excelenţă şi totodată filosoful care "prin intenţie şi procedare, prin punctul de plecare şi prin ţelul urmărit" a fost "un apologet al ideii de creaţie"[6], faptul de a se fi aplecat cu un interes aparte asupra baladei *Meşterul Manole* apare ca un lucru firesc. Această perlă a literaturii populare româneşti (constituind - după cum s-a afirmat şi ne place s-o credem -

---

[3] Programul de sală, p. 8.

[4] "...opera-oratoriu *Meşterul Manole* /.../ a constituit neîndoios un eveniment artistic. Dacă adăugăm că ea s-a impus prin virtuţi definitorii pentru spiritualitatea şi sensibilitatea noastră specifică, atunci va trebui să-i recunoaştem, implicit, şi larga deschidere către universal" (V. Herman, art. cit.); "...*Meşterul Manole* este /.../ opera definitorie a unui creator de frumos atât de impregnat de frumuseţea versului şi a lumii de sunete transilvane, încât /.../ tocmai prin trăsăturile sale atât de româneşti, dobândeşte şi comunică acele valenţe universale care conferă muzicii noastre un loc de invidiat în «harmonia mundi»..." (C. Ţăranu, art. cit. p. 7); "...*Meşterul Manole* este sortit să cheme /.../ recunoaşterea cea mai largă. O cheamă fără surle şi trâmbiţe, ci cu puterea interiorizării şi seriozităţii. Pentru că Sigismund Toduţă, muzician de mari dimensiuni, hrănit de o vastă cultură şi care a izbutit să contopească toate izvoarele acesteia sub semnul sensibilităţii la ceea ce este permanent şi înălţător în spiritualitatea românească, a ajuns la autentica originalitate pe căile cele mai aspre şi mai adevărate" (Alfred Hoffman, *Eposul naţional ca sursă de inspiraţie*, **România liberă**, 22-XI-1985).

[5] Lucian Blaga, **Elanul insulei** - *aforisme şi însemnări*. Editura Dacia, Cluj-Napoca 1977.

[6] George Gană, *Prefaţă* la Lucian Blaga, **Izvoade**. Editura Minerva, Bucureşti 1972, pp. 5-6.

Scanned with OKEN Scanner

cea mai realizată artistic variantă printre cele foarte multe generate în contextul cultural sud-est european de străvechiul ritual de construcţie al *„sufletului înzidit"*[7] i-a fecundat hotărîtor nu numai creaţia teatrală, prin drama *Meşterul Manole*, ci şi scrierile de filosofia culturii[8], continuând să-l preocupe până în anii maturităţii târzii[9].

Asimilarea conţinutului baladei populare în substanţa dramei *Meşterul Manole* (socotită de exegeţi drept capodopera teatrului său[10]) a implicat acel proces de *"sublimare"* şi *"monumentalizare"* potrivit *"unor vii forme, accente, atitudini şi orizonturi lăuntrice"*, pe care însuşi Blaga îl socoteşte a fi inerent raportului dintre *"cultura minoră"* şi cea *"majoră"*[11]. S-a produs, în plus, "o modificare esenţială ca semnificaţie, ca simbol /.../ *Elementul etnografic, de jertfă rituală /.../ se transfigurează în condiţie estetică*, în conceptul că o mare

---

[7] "...în forma ei românească legenda şi-a realizat destinul său estetic, oricare ar fi «originea» şi densitatea variantelor sud-est europene", precizează Mircea Eliade, citându-l pe Dumitru Caracostea (*Meşterul Manole şi Mănăstirea Argeşului* în **De la Zalmoxis la Genghis-Han**. Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti 1980, p.181). Opinii similare ale unor cercetători străini, din sec.XIX şi XX, sunt citate şi de Ion Taloş (în *Meşterul Manole - Contribuţie la studiul unei teme de folclor european*. Editura Minerva, Bucureşti 1974, pp. 7-8): "În seria celor mai frumoase şi mai emoţionante legende populare, care se bazează pe credinţa zidirii în temelie, se numără şi legenda românească despre zidirea mănăstrii Argeşului..." (Johann Karl Schuller, *Kloster Argisch, eine romänische Volkssage*, Hermanstadt 1858, p. 3); "...cea mai frumoasă dezvoltare o reprezintă varianta românească Meşterul Manole sau construirea Argeşului..." (William J. Entwistle, *European Ballady*, Oxford 1939, p. 309); "...versiunea română e cea mai amplă şi mai desăvârşită din câte se cunosc: Mănăstirea Argeşului e un mic poem..." (Giuseppe Morici, *La vittima dell'edifizio*, **Annuali R. Instituto Superiore Orientale di Napoli**, 15, vol. IX, fasc. II-III-IV, pp. 177-216, 1937).

[8] Se insinuează, de pildă, printre argumentele menite a demonstra "perspectiva sofianică", drept una dintre amprentele spaţiului stilistic autohton: "Motivul sacrificiului uman pentru o clădire, nespus de primitiv în esenţă, s-a păstrat poetic prelucrat aproape la toate popoarele din sud-estul european /.../ Într-un loc jertfa umană trebuie să se facă pentru o cetate, în altul pentru un pod, în altul pentru un oraş, în altul pentru o cetăţuie de apărare. *Numai poporul românesc a crezut că jertfa ţine cumpănă unei fapte cereşti. Meşterul Manole îşi jertfeşte soţia pentru o biserică* (subl.n.). Iată o sublimare sofianică a străvechiului motiv de aproape incredibilă cruzime" (L. Blaga, *Spaţiul mioritic* în **Trilogia culturii**. Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti 1969, pp. 177-178).

[9] Încurajează pe tinerii cercetători (Ion Taloş, în *Prefaţa* monografiei mai sus citate, p. 5, îi aduce un "omagiu postum /.../ pentru sfaturile şi îndemnurile /.../ la cercetarea temei") sau, între anii 1951-1959, când funcţiona la Biblioteca Academiei - Filiala Cluj şi la Secţia de istorie literară şi folclor, se preocupa (în timpul realizării miilor de fişe) şi de "motivul jertfei" pe care e "brodată fabulaţia" baladei Meşterul Manole la diverse popoare (Bazil Gruia, **Blaga inedit. *Amintiri şi documente***. Editura Dacia, Cluj-Napoca 1974, p. 181).

[10] A se vedea, de pildă, Dan C. Mihăilescu, *Dramaturgia lui Lucian Blaga*, Editura Dacia, Cluj-Napoca 1984.

[11] Lucian Blaga, *Elogiul satului românesc* în **Izvoade. *Eseuri, conferinţe, articole***. Editura Minerva, Bucureşti 1972, p. 48.

Scanned with OKEN Scanner

construcţie este imposibil de realizat fără sacrificiul creatorului..."(subl.n.)[12] Centrul de greutate al piesei trebuie astfel căutat pe pârghia invizibilă ce leagă lamentaţia sfâşietoare a lui Manole din ultimul act[13] de mai sobra circumscriere ideatică din unghiul filosofiei stilului[14].

Creator de largă amplitudine el însuşi, compozitorul Sigismund Toduţă se va fi simţit de la bun început solidar cu tragicul sublim al acestei viziuni poetico-filosofice. Cert este că va rămâne constant ataşat de interpretarea teatrală dată de Lucian Blaga temei *"cuceririi frumosului prin jertfă"*, care i s-a impus cu aura unei "*inegalabile măreţii*", după ce, fascinat fiind la rândul său, încă de timpuriu, de legenda **Meşterului Manole**, i-a mers pe urme în filtrările literare încercate de Octavian Goga şi Adrian Maniu sau în hermeneutica lui Mircea Eliade.

"*Lectura dramei semnate de Lucian Blaga a însemnat instalarea în conştiinţă a unui leit-motiv care m-a însoţit patru decenii, fără posibilitatea de a mă sustrage de sub puterea obsedantă a acestui unicat al literaturii noastre*" - mărturiseşte compozitorul[15].

Caracterizată ca fiind "de o mare sobrietate şi adâncime, de o vibraţie şi solemnitate sacerdotală, cu un acut sentiment al metafizicului, al absolutului, de un dispreţ suveran faţă de aspectele minore /.../ ale existenţei"[16], dramaturgia blagiană (în cadrul căreia piesa *Meşterul Manole* înscrie, după cum am spus, momentul de maximă elevaţie) era făcută, într-adevăr, să-l atragă pe Sigismund Toduţă, pe temeiul unor afinităţi de structură psihică. Această opţiune atât de categorică şi definitivă s-a datorat însă, cu siguranţă, şi intuirii spontane a unor **certe valenţe muzicale**. De altfel, compozitorul face el însuşi o precizare în acest sens atunci când, după ce arată că: "*Nu este lipsită de temei observaţia după care reuşita şi succesul unei opere dramatice muzicale se găseşte în strânsă corelaţie*

---

[12] Alexandru Teodorescu, *Lucian Blaga şi cultura populară românească*. Editura Junimea, Iaşi 1983, p. 116.

[13] "Ce e iubirea, suferinţa şi moartea noastră? /.../ rugaţi-vă să nu se mai sălăşluiască în nimenea patima clădirii ca în meşterul Manole cel de cumplită amintire. Că patima aceasta coborîtă de aiurea în om e foc ce mistuie preajmă şi purtător. Şi e pedeapsă şi e blestem /.../ Doamne, pentru ce vină neştiută am fost pedepsit cu dorul de a zămisli frumuseţe?" (Lucian Blaga, *Meşterul Manole* - actul al cincilea scena III, în **Teatru** vol. I. Editura Minerva, Bucureşti 1984, p. 419.

[14] "Crearea culturii cere câteodată negăite jertfe: ea ucide şi devastează. Creaţia îşi are pârjolul ei. Meşterul Manole şi-a zidit soţia sub pietre şi var, pentru ca să înalţe biserica. Surprindem gâlgâind în această legendă ecoul crud al conştiinţei că o creaţie trece peste vieţi şi devastează adesea chiar pe creator. «A crea» nu înseamnă pentru creator dobândirea unui echilibru, după cum o prea naivă şi plată interpretare ar vrea să ne facă să credem. Se crează cu adevărat cele mai adesea numai la înalte tensiuni, cărora organele de execuţie nu le rezistă totdeauna. Creaţia sfarmă adeseori pe creator" (Lucian Blaga, *Geneza metaforei şi sensul culturii* în **Trilogia culturii**, Ed. cit. p. 366).

[15] Sigismund Toduţă, *Cuvânt înainte la o premieră*. Interviu consemnat de Constantin Cubleşan în **Tribuna**: 3-X-1985.

[16] Alexandru Teodorescu, op. cit. p. 139.

Scanned with OKEN Scanner

cu valoarea textului literar" - adaugă: *"Literatura dramatică semnată de Lucian Blaga, în perspectiva unei legături osmotice între cuvânt şi muzică (subl.n.) are o semnificaţie şi o valoare incomensurabile, dificil de evaluat în dimensiunile lor"*[17].

"Traducătorul unei poezii trebuie să aibă, mai mult decât creatorul, clarviziunea poeziei latente cuprinsă în original" - sună unul dintre aforismele târzii ale lui Blaga[18]. Parafrazându-l am putea afirma că Sigismund Toduţă, ca potenţial "traducător" în versiune sonoră a partiturii teatrale blagiene, a avut chiar de la primul contact cu aceasta "clarviziunea *muzicii* latente" cuprinsă în ea: fie în cadenţa frazelor, vizând printr-o anume ritmare (dusă până în pragul versificării) circumscrierea unui voit caracter ritualic, ataşat noţiunii de *timp mitic* şi înglobând în acelaşi timp şi anumite particularităţi ale mişcării scenice[19], fie în relieful "simfonic" al unor acumulări tensionale, proiectate în spaţiul exterior, prin intermediul acţiunii propriu-zise, dar bântuindu-l mai ales pe cel interior (psihologic şi spiritual) şi reverberând într-o atmosferă specifică.

După impactul revelator iniţial, întruparea sonoră a cunoscut însă multe avataruri, fiind "îndelung gândită şi şlefuită cu acea dragoste, migală şi răbdare cu care un Brâncuşi îşi şlefuia păsările măiestre" - cum spune Cornel Ţăranu[20].

Una din pârghiile acestei *"gestaţii frământate, sortită unor eşecuri repetate"* (care-i evocă compozitorului *"fazele unui drum sinuos până la câştigarea acelui obiectiv sublim care se cheamă Uvertura nr.1, nr.2, până la Uvertura Leonora 3 de L. van Beethoven, obţinute pe panta unui urcuş greu, prin câştigarea unui pisc cu preţul unui efort ieşit din comun"*[21]), a fost alcătuirea libretului. Cel care a stat la baza primei versiuni (concepută între anii 1943-1947 şi purtând - cum afirmă autorul - *"indiciile unui contur palid al dimensiunilor copleşitoare ale dramei"*[22]), a aparţinut profesoarei pianiste Ana Voileanu-Nicoară, prezentându-se ca un "sumar al dramei - aprobat şi apreciat de Lucian Blaga"[23]. Pentru versiunea finală (1978-1983), compozitorul şi-a alcătuit singur libretul, pe fundalul unei duble fidelităţi: faţă de conţinutul de idei şi, implicit, faţă de frumuseţea intrinsecă a textului poetic pe de o parte, faţă de rigorile

---

[17] Sigismund Toduţă, interv. cit.
[18] Lucian Blaga, *Din duhul eresului* în **Elanul insulei**, Editura Dacia, Cluj-Napoca 1977.
[19] "Versul a fost folosit îndeobşte pentru a sublinia caracterul ritualic (în sensul cel mai larg al cuvântului), pentru a conferi noblеţe ori pentru a realiza sinteza cuvânt-mişcare, ritmica gramatică şi cea vizuală /.../ De aceea Blaga va folosi versul cu o ritmică anume în piesele cu pronunţat caracter ritualic (*Zamolxe, Meşterul Manole*)..." (Dan C. Mihăilescu, op. cit. p. 17).
[20] Cornel Ţăranu, art. cit. p. 6.
[21] Sigismund Toduţă, interv. cit.
[22] Sigismund Toduţă, interv. cit.
[23] Sigismund Toduţă, interv. cit.

Scanned with OKEN Scanner

specifice de construcție și desfășurare ale discursului muzical pe de altă parte[24]. Din unghiul acestor din urmă exigențe s-a impus de la sine o comprimare a șarpantei dramaturgice originale[25], din cele cinci acte ale piesei rezultând în transpunerea muzicală doar trei. Respectând, în fapt, riguros ordinea de succesiune fixată de Blaga (cu unele excepții în final), compozitorul a reținut din text numai acele pasaje absolut indispensabile unei înțelegeri logice, dispunând totodată de o maximă încărcătură lirico-dramatică și favorizând revelarea substratului ideatic fundamental, dincolo de un anume pitoresc sau contingență. **Actul întâi** este astfel concentrat în întregime asupra zbuciumului eroului, aflat într-o încordată confruntare cu mereu reînnoita sa neîmplinire creatoare, celelalte personaje (Starețul Bogumil, Găman, Mira, ceilalți meșteri) luminând din perspective simbolice diferite acest zbucium. **Actul al doilea** îi conduce pe Manole și pe tovarășii săi, într-o precipitată gradație, de la neliniște și îndoială la hotărîrea și apoi jurământul pentru jertfa supremă, iar **cel de al treilea act** (care se substituie actelor III, IV și V ale piesei) cumulează într-un flux neîntrerupt zidirea Mirei și apoi dureroasa desăvârșire a construcției (*"Ce strălucire aici și ce pustietate în noi... ce pustietate în noi..."* repetă corul până la stingerea sonorității). Renunțând la toate celelalte personaje, ca și la episodul morții lui Manole, Sigismund Toduță accentuează sensul abstract-filosofic al acestui final, într-un autentic spirit blagian (a se vedea și studiul apărut între timp: Liliana Gherman, *Revenire la o capodoperă: "Meșterul Manole" de Sigismund Toduță. De la sensurile poetico-filosofice la forma muzicală (I).* **Muzica** 4/1990).

În paralel și totodată într-o strânsă interdependență s-a cristalizat și o dramaturgie muzicală adecvată, care a atras după sine și decizia asupra formulei interpretative. *"Se conturează un op cu aspect bivalent: operă-oratoriu. În același timp, însumând caracteristicile a două genuri gemene, se renunță așadar la trăsăturile caracteristice ale unei drame muzicale (în care, după idealul unui «Gesamtkunst» preconizat de Richard Wagner, am putea întâlni polivalența unor elemente coroborate, cum sunt: sunet, cuvânt, arta mișcării scenice etc.), ponderea deplasându-se spre o reprezentare statuară (fără agrementele tradiționale ale recuzitei scenice). Se încredințează astfel mijloacelor de expresie pur muzicale misiunea de a fi purtătoarele arcului dramatic al opului, cuvânt și muzică fiind chemate să înalțe cupola lăcașului clădit din «...joc de albă vrajă și întunecată magie» cum spune însuși Manole"*(subl. n.)[26].

De altfel, acest gen de tratare muzicală se demonstrează a fi concordant cu

[24] "Scriindu-și singur libretul, muzicianul epuizează prima fază (și într-un fel cea decisivă) a actului compozițional" - afirmă în mod judicios, Pascal Bentoiu (*Deschideri spre lumea muzicii*. Editura Eminescu, București 1973, pp. 68-69).

[25] Este bine știut că "socotind în timp absolut, viteza de desfășurare a muzicii e mai mică decât cea a textului" (id. ibid. p. 69).

[26] Sigismund Toduță, interv. cit.

Scanned with OKEN Scanner

un anume specific al însăşi piesei *Meşterul Manole* (reprezentativă pentru aşa numitul *teatru poetic* sau teatru *de idei*), a cărei montare scenică se arată în sine dificilă, impunând chiar mutaţii în sfera noţiunii de *teatralitate*. Pentru că, aşa cum observă unul dintre pasionaţii exegeţi ai teatrului blagian, "scenicitatea" sau "teatralitatea" unei opere "în care **psihologia** este implicată ideilor şi nu invers, în care **monologul** crează centrul conflictual, iar **staticul** reprezintă mişcarea propriu-zisă, în care subconştientul devine reprezentabil iar personajele secundare sunt cel mai adesea «emanaţii» ale energiei daimonice a Eroului /.../ trebuie urmărită în universul obsesional al textelor şi nicidecum în caruselul de relaţii şi situaţii dramatice pe care se construiesc textele"[27].

Inegal dimensionate, cele trei acte au fost repartizate în numai două etape de audiţie aproximativ egale, primului act, cu extensia cea mai mare, contrapunându-i-se celelalte două, într-o sobră echilibrare. Această arhitectonică supraordonată oferă la o privire atentă o surprinzătoare similitudine de proporţionare cu una dintre capodoperele Barocului muzical - **Chaconna** din *Partita în re minor pentru vioară solo* de J.S. Bach. Iată cum se prezintă această paralelă prin prisma unui elementar calcul matematic, care a urmărit în ambele cazuri raportarea părţilor la întreg - în dispunere tripartită (a) sau bipartită (b) - precum şi raportarea părţilor între ele (c). Din raţiuni obiective, am pornit în cazul *Chaconnei* de la numărul de măsuri iar în cazul *operei-oratoriu* de la timpul relativ de desfăşurare (Un rezultat similar se obţine şi dacă, în cazul *operei-oratoriu*, se face calculul pornind de la unitatea de timp utilizată cel mai mult, respectiv pătrimea. /v. L. Gherman, studiul cit./):

	CHACONNA (257 măsuri)			MEŞTERUL MANOLE (1h 44')		
a)	I	re (132 m.)	= 0,51% ⟷	actul I	(49')	= 0,47%
	II	Re (76 m.)	= 0,30%	actul II	(20')	= 0,19%
	III	re (49 m.)	= 0,19%	actul III	(35')	= 0,34%

b)	I	=	0,51%	I	=	0,47%
	II + III	=	0,49%	II + III	=	0,53%

c)	II/I	=	0,57%	II/I	=	0,40%
	III/I	=	0,36%	III/I	=	0,71%
	III/II	=	0,63%	II/III	=	0,57%

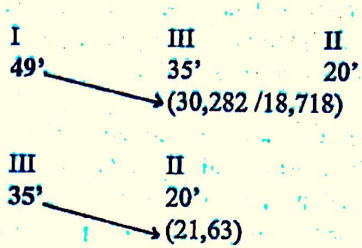
Inversiunile care se observă, nu schimbă datele problemei. Dimpotrivă, am putea

[27] Dan C. Mihăilescu, op. cit. p. 22.

Scanned with OKEN Scanner

vedea în versiunea formală modernă o interesantă variantă a modelului baroc.

"*Proporţia de aur*" a fost demonstrată, în cazul *Chaconnei*, de însuşi Sigismund Toduţă[28]. În *Meşterul Manole* ea este prezentă în raportarea actelor unul faţă de celălalt, într-un "şir fibonaccian" sui generis:



(Cum spune Sigismund Toduţă: "Lumea cifrelor este inecvivocabilă; puterea ei de persuasiune este indeclinabilă..."[29])

Ambele opusuri (distanţate în timp şi diferenţiate ca gen, dar apropiate în fond ca esenţă spirituală) se edifică astfel pe îmbinarea dintre o tripartiţie evidentă şi o bipartiţie latentă, supunându-se în egală măsură exigenţelor *simetriei* şi *proporţiei de aur*, care le conferă în intima lor conlucrare o stabilitate formală fără cusur.

Reflex al unei vaste şi în acelaşi timp substanţiale experienţe creatoare, această severă cumpănire a etapelor mari de eşalonare a construcţiei operei-oratoriu *Meşterul Manole* se dovedeşte, atât din unghiul receptării propriu-zise cât şi din cel al investigaţiei analitice, perfect adecvată susţinerii acţiunii dramatico-muzicale în pregnanta sa arcuire tensională. **Actul I** prezintă, astfel, toate datele unei secţiuni *expozitive*, prin caracterul său predominant epic, înscriindu-se aproape în totalitate pe coordonatele unui *timp obiectiv* al desfăşurării şi având, ca atare, cele mai pronunţate disponibilităţi scenice. Ideea reprezentării în spectacol pare să fi fost aici încă prezentă, judecând, de pildă, după indicaţia "cor după culise", care precede, în extrasul de pian, intrarea partidei corale ce însoţeşte prima intervenţie a lui Găman[30]. **Actele II** şi **III** (care în planul mare al formei îndeplinesc o funcţie *evolutivă* - pe direcţia chiar a terminaţiei tranşant suspendate a primului act[31] - şi, respectiv, *concluzivă*, cu implicarea culminaţiei, a *climax*-

[28] Sigismund Toduţă. *Formele muzicale ale Barocului în operele lui J.S. Bach*, vol. III. Editura Muzicală, Bucureşti 1978, p. 109.
[29] Id. Ibid.
[30] Sigismund Toduţă, *Meşterul Manole* - Extras de pian, Conservatorul "G. Dima", Cluj-Napoca 1983, p. 18.
[31] Cornel Ţăranu (în art. cit. p. 8) interpretează acest final în sensul unei "forme *tăiate* - procedeu componistic din arsenalul sec. XX".

Scanned with OKEN Scanner

ului), deşi extinse în ansamblu pe o suprafaţă mai mare, au darul de a crea senzaţia unei treptate comprimări (în care omisiunile din textul original îşi au un rol bine determinat), *timpul subiectiv* dobândind un evident ascendent. S-ar putea afirma în acest sens că Sigismund Toduţă a operat respectivele tăieturi chiar în maniera în care o făcea însuşi Blaga, atunci când revenea asupra unor texte dramaturgice, "lăsând accentul pe *implicit*, preferând /.../ *sugerarea* complicaţiilor interioare ale personajelor", îndepărtând "tot ceea ce constituia o exagerare explicativă /.../ tocmai spre a lăsa receptorului *plăcerea ambiguităţii*" (subl.n.)[32]. Odată cu înscrierea evenimentelor, trecând peste orice ezitare şi îndoială, pe orbita implacabilului, cutremurătorului şi înălţătorului "dincolo de fire" deznodământ, muzica încetează de a mai nara. Ea *oficiază*, cucerind straturi mereu mai adânci de expresivitate, până la copleşitoarea încărcătură emoţională din final, formula pur-oratorială, în complexa şi nobila sa etalare, demonstrându-şi preeminenţa.

Este de subliniat în acest context rolul deosebit de important acordat de Sigismund Toduţă în *Meşterul Manole* corului bărbătesc, ca supradimensionare muzicală a grupului teatral al celor nouă meşteri. Încadrat perfect în eşafodajul dramatic[33], corul evocă totodată, în mod oportun, spiritul tragediei antice, care nu o dată a fost amintit în comentariile privind piesa[34]. Intervenind şi sub forma corului mixt (în actul I, când "îmbracă" tânguirile vizionare ale lui Găman, sau în episoadele culminante ale actului III), ca şi în transparenta ipostază a "corului de fete" (în cântul bizantin cu text grecesc - singura extrapolare a originalului blagian - inserat simetric, cu evidentă funcţie simbolică, tot în actele extreme), această dimensiune sonoră (care dobândeşte printr-o tratare măiestrit diversificată[35] o plasticitate coloristică şi o vigoare expresivă cu totul excepţionale) se suprapune celei orchestrale pe picior de egalitate.

Mai mult, orchestra însăşi, fără a-i fi minimalizate potenţele, se situează, credem, în prelungirea participării vocale (solistice sau corale), ca o complinire a acesteia. Nici una dintre intervenţiile orchestrale nu-şi declamă, astfel, o răspicată

---

[32] Dan C. Mihăilescu, op. cit. p. 208, nota 51.

[33] Iată cum sună, în aceeaşi ordine de idei, o însemnare a unui comentator al piesei: "Un rol considerabil îl joacă în realizarea atmosferei grupul celor nouă zidari, care alcătuiesc, pe glasuri şi strune variate, *un cor temerar*, cu instabilităţi şi reveniri semnificative, închipuind în reacţiile lor sensibile o anume generică /.../ Calfele lui Manole reprezintă *în mişcări ceremonioase de oratoriu*, pendularea dramatică a unei minuni săvârşite în numele omenirii" (subl.n.) (V. Mândra, "Teatru", XIV nr. 1, ian. 1969, p. 68, citat de Maria Sittner-Prică în Lucian Blaga - *Meşterul Manole*, Colecţia "Texte comentate". Editura Albatros, Bucureşti 1983, p. 34).

[34] "...În tragedia *Meşterul Manole* Blaga se apropie voit de atmosfera teatrului grec" (Ion Taloş, op. cit. p. 12); "...tragedia din *Meşterul Manole* va căpăta /.../ caracterul exemplar al vechii tragedii" (Dan C. Mihăilescu, op. cit. pp. 41-42) etc.

[35] Analizele efectuate de Hans Peter Türk (Programul de sală pp. 6-7) şi Cornel Ţăranu (art. cit. Muzica 6/1986) conţin interesante şi pertinente observaţii în acest sens.

Scanned with OKEN Scanner

autonomie. Chiar concentratele *preludii* ale actelor I și III (semnificativ apărând și faptul că al II-lea act debutează direct coral) se prezintă ca un fel de prospecții preliminare ale conținutului acestora: **simbolic-narativă** în cazul primului preludiu, al cărui programatism latent s-ar putea, eventual, demonstra pornind chiar de la motivul inițial și urmărind, apoi, evoluția sa pe tot parcursul lucrării; **psihologică** în cazul celui de al doilea care, cu factura sa "pointilistă" prefigurează crispata așteptare a celei "care întâi va veni". Tot așa, când se constituie în armătură a unor forme de o mai acuzată stricteţe care, fără a-i afecta continuitatea, jalonează fluxul sonor, conferindu-i reliefuri distinctive (cum ar fi seria de *variațiuni*, care susține dansul ritualic al Mirei din actul I, *fuga* din același act, suprapusă apariției precipitate a meșterilor, zguduiți de noua prăbușire a construcției, tulburătorul *ostinato* din actul II, care ritmează cu cadența sa implacabilă momentul jurământului de consimțire la jerfă, al meșterilor zidari), travaliul orchestral se insinuează cu discreție și degajată naturaleţe, complexa virtuozitate componistică pe care o concentrează apărând drapată în faldurile unei frumuseți de aleasă substanță și a unei eficienţe expresive în întregime subsumabile situației dramaturgice date.

Evident, orchestra este chemată a servi și creării unei anume atmosfere prin înseși timbrurile sale instrumentale, un loc aparte ocupându-l în opera-oratoriu *Meșterul Manole* clopotele și toaca.

Prezența clopotelor în unele dintre cele mai penetrante secvențe ale actelor II și III, inclusiv în finalul lucrării, se instituie în ecoul direct al chiar textului piesei, care le înglobează în multe pasaje (*"...un clopot se aude în văzduh"* - precizează o notație regizorală; *"Meștere, ce clopot de cleștar s-aude? Și pentru cine cântă ca niciodată?"* - sună replica imediat următoare[36]. Și exemplele ar putea continua. Îndrăgite de Lucian Blaga încă din prima tinereţe, ca întregitoare ale climatului spiritual sătesc (*"Mă pătrundea în fiecare dimineață uriașa plăcere, ascultând delirul aramei de sus, amplificat de ecourile depărtărilor, ce se întorceau în clopotniță ca-ntr-un focar al lor"* - își amintește scriitorul într-un fragment de proză autobiografică[37]), clopotele îi contaminează metaforic, nu o dată, și poezia (să ne amintim versuri ca: *"În limpezi depărtări aud din pieptul unui turn / cum bate ca o inimă un clopot / și-n zvonuri dulci / îmi pare / că stropi de liniște îmi curg prin vine, nu de sânge..."*[38]).

Toaca, deși prezentă în piesă doar sub forma unui fugitiv ecou într-o singură replică (*"Toacă depărtată e, nu e pas..."*[39]) și, eventual, în mod implicit, ca anexă posibilă a ceremonialului de "sfințire" a unei biserici, este, nu mai puțin, un instrument îndrăgit al arsenalului sonor al poetului, care i-a evocat, de pildă,

---

[36] Actul al doilea, scena III (ed. cit. pp. 365-366).
[37] Lucian Blaga, *Hronicul și cântecul vârstelor*. Editura Tineretului, București 1965, p. 220.
[38] *Gorunul* (Poemele luminii).
[39] Actul al treilea, scena I (ed. cit. p. 367).

Scanned with OKEN Scanner

funcţia magic-ritualică în piesa *Arca lui Noe* (numită iniţial chiar *Toaca lui Noe*[40]), într-un fragment deosebit de sugestiv, din care aflăm că "*sunetul şi bătaia de toacă îndrumă totul spre rânduială şi spre ajungerea ţelului dat /.../ Toaca e cale rostită şi menire prefăcută în cântec /.../ Cântecul ce dă măsură fiinţei, cântecul ce dă îndreptare mişcării din loc în loc*"[41]. Este tentant să presupunem că Sigismund Toduţă a folosit toaca în finalul operei-oratoriu exact cu această din urmă semnificaţie şi nu numai ca simplu instrument de "autohtonizare"[42].

Astfel, din orice unghi am aborda partitura *Meşterul Manole* (şi de la straturile de suprafaţă investigaţia se cere aprofundată la nivelul detaliilor, lucrarea oferindu-se ca un vast domeniu de cercetare) se învederează că Sigismund Toduţă reuşeşte, în modul cel mai deplin şi eficient, să creeze "funcţionalitate dramatică cu mijloace muzicale"[43].

Muzica serveşte textul în *litera* sa (prin realizarea unei declamaţii firești, în care nici un detaliu metro-ritmic sau prozodic nu pare să fi fost neglijat), dar mai ales în *spiritul* său (în această ordine de idei fiind de subliniat atât infrastructura intonaţională - care în certa sa modernitate lasă să se întrezărească, într-o fină şi personală retopire, idiomuri ale folclorului arhaic sau ale cântării de strană - cât şi melodica propriu-zisă, înţeleasă ca formă de individualizare sonoră a replicii, personajului, situaţiei). Trebuie însă precizat că, ocrotind cuvântul şi ideea, înconjurându-le şi etalându-le ca pe nişte pietre preţioase în deplinătatea strălucirii lor, muzica nu încetează să-şi exercite propriile prerogative de **forţă de dincolo de cuvânt**, impunându-şi propria putere de seducţie. Pentru că, în ultimă instanţă, adaosul muzical la un text literar în sine valoros, se justifică tocmai prin **sporul de frumuseţe** pe care este în măsură să-l aducă, uneori chiar în sensul unei complementări compensatoare. Ori, se poate într-adevăr afirma că în varianta muzicală realizată magistral de compozitorul Sigismund Toduţă, drama *Meşterul Manole* de Lucian Blaga îşi dobândeşte o nouă identitate artistică, potenţată valoric şi, prin aceasta şanse sporite de durabilitate în patrimoniul culturii naţionale.

---

[40] Alexandru Teodorescu, op. cit. p. 130.

[41] Lucian Blaga, *Arca lui Noe*. Editura Dacia Traiană, Sibiu 1944, actul I, pp. 23-24.

[42] Printre acele "timbre specifice urmărind şi reuşind autohtonizarea lumii sonore orchestrale a *Meşterului Manole*..." Cornel Ţăranu atrage atenţia şi asupra elementelor "aulodice", care "aduc sonoritate de 'aulos', de fluier imemorial al tragediei antice sau al posibilului spaţiu de veche legendă românească", referindu-se în speţă la solo-ul de oboi, care însoţeşte solitar intervenţia corală pe textul "Când noi nu vom mai fi" (reperul 75 din partitura generală), unde "autorul rezolvă /.../ momentul de catharsis al dramei" (art. cit., Muzica 6/1986 p. 9).

[43] "Mi se pare că un compozitor de operă îşi atinge cu adevărat scopul numai dacă izbuteşte să creeze funcţionalitate dramatică cu mijloace muzicale" (Pascal Bentoiu, op. cit. p. 72).

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

SUITA BAROCULUI

Etimologie: fr. „suite", succesiune, urmare.

Definiție: lucrare instrumentală (eventual orchestrală) pluripartită, formată dintr-o succesiune de piese în număr diferit, contrastante din punct de vedere al mișcării și caracterului, legate prin tonalitate și stil.

Acest gen cunoaște o primă perioadă de înflorire în epoca Barocului, în strânsă legătură cu evoluția generală a muzicii instrumentale, cu practica dansurilor de curte și cu cristalizarea gândirii tonal funcționale.

a) Câteva considerații asupra evoluției muzicii instrumentale.

1) Atât în Evul Mediu cât și în Renaștere au existat și instrumente numeroase, și o muzică instrumentală.

Instrumente:

- sec. XIII-XIV: orga veche, harpa folosită de trubaduri, viola da braccio, viola da gamba cu șase strune, viola d'amore cu 14 strume, diferite variante de instrumente de suflat (cornete, tromboane) (D. Bughici, V. d'Indy);
- în sec. XVI-XVII apar instrumente noi ca vioara, clavecinul, virginalul.

„În special sec. XVI poate fi socotit ca punct important de plecare în dezvoltarea muzicii instrumentale" (D. Bughici). Instrumentele predilecte în acest moment: lăuta (luth) și orga portativă conținând tuburi sonore (D. Bughici)

Inițial muzica instrumentală era legată de muzica vocală sau de cea de dans.

- vocal: acompanierea (uneori chiar cu substituirea unei voci) a pieselor polifonice de tipul *motetului* sau *madrigalului* (am văzut cum pornind de la această practică s-a ajuns la realizarea unor piese polifonice autonome purtând nume precum *canzona, fantasia, ricercare, tiento, capriccio* etc., care ne-au dus tot în perioada Bsarocului la *fugă*);
- dans: muzica instrumentală destinată a acompania dansul a constat inițial din refrene de mică amploare, repetate de câte ori era nevoie, provenind din tezaurul folcloric anonim.

2) Aportul compozitorilor a crescut odată cu perfecționarea instrumentelor, mai ales cele cu claviatură dar și cele cu coarde. Noile instrumente solicitau un repertoriu adecvat, care a contribuit la emanciparea treptată a muzicii instrumentale și la constituirea unui stil specific.

Am menționat mai sus practica dansurilor de curte. Aceasta „solicita maeștrilor de balet permanente căutări, descoperirea continuă de noi dansuri și o mare fantezie în conturarea și stilizarea lor" (D. Bughici). „Și pare normal ca printre cei ce dansau la curte – o parte din ei – să dorească să cânte piesele auzite, mai ales că în multe case înstărite apare și obiceiul de a se organiza manifestări muzicale" (id.)

b) Originea *suitei*.

1) „Înainte de apariţia formei, spiritul *suitei* se manifestă deja în compoziţii ciclice bazate pe o temă comună (*estampie* şi *rotta*), sau în dansurile cu repriză înnudită melodic (probabil se referă la un *refren*, n. p.) ca *basse-danse* (Marc Honegger, Science de la musique). „Suita, mai ales la începuturile sale, a oferit un spaţiu larg tehnicii variaţiunilor" (id.).

Încă din sec. XVI se constată în principalele centre muzicale ale Europei practica asamblării a două dansuri, unul moderat în metru binar, celălalt rapid şi ternar, generată de circumstanţele balului pentru comoditate instrumentiştilor. Adeseori cel de al doilea dans este o variaţie melodică şi ritmică a primului, fără ca acest lucru să fie obligatoriu (id.).
Italia: Pavane – Saltarello / Passamezzo - Saltarello;
Franţa: Pavane – Gaillarde;
Germania: Vortanz – Nachtanz.
Luth-iştii italieni adaugă şi alte piese acestui germene iniţial. Ex.: *suita* tripartită (J.A. Dalza în cartea *4 de tabulaturi pentru luth*, publicată de Petrucci în 1508; temele ultimelor două dansuri sunt derivate din primul):

Pavane (moderată) în 4 timpi
Saltarello în 6/8
Piva în 12/8

În tabulatura de luth publicată în 1536 de Casteliono numărul dansurilor ajunge la 5: Pavane şi Saltarello pe aceeaşi temă; două Saltarelli libere şi o „Tochata da sonare nel fine del ballo" – piesă concluzivă nedansată (-> primă apariţie a principiului încadrării /„d'encadrement"/ frecvent în *suita* clasică).
Dacă cele cinci piese nu au aceeaşi tematică, ele sunt în schimb legate prin alegerea aceleiaşi tonalităţi.
Acest grupaj se găseşte şi în Germania (M. Waissel: Passamezzo, Padovana, Saltarello, Ripresa – 1573) şi în Franţa (P. Attaignant: Basse-danse, Recoupe, Tourdion – 1530).
Această tehnică de compoziţie se extinde în repertoriul tuturor instrumentelor, păstrându-şi caracterele specifice: tonalitatea unică şi utilizarea tehnicii variaţionale.
Numele propriu-zis de „suită" apare pentru prima oară în 1557 în cea de a 7-a „Livre de danserie" publicată de Pierre Attaignant, conţinând „Suyttes de branles" (conform explicaţiilor autorului, schimbarea tempo-ului era adaptată vârstelor diferite ale dansatorilor).

//Exemple muzicale din A. Schering: Geschichte der Musik in Beispielen:
Nr. 90 (p. 85) Pierre Attaignant: Basse dance.
Nr. 91 (p. 86) id.: Pavane, Galliarde.
De remarcat în afara aspectelor de succesiune şi faptul constituirii bistrofice a fiecăruia dintre cele două dansuri. În această ordine de idei s-ar mai putea exemplifica cu:
Nr. 95 (p. 90) Pietro Paolo Borrono: Saltarello.
Nr. 112 (p.111) Gagliarda veneziana.
Nr. 134 (p. 136) P. Phalèse: Zwei Tänze für 4 Instrumente.//

Scanned with OKEN Scanner

Chiar de la începutul sec. XVII se observă o reînnoire a dansurilor publicate în grupaje diferite. Cele vechi dispar, își fac apariția altele noi (Intrada, Tanz).

//Nr. 157 (p. 161) Paul Peurl: Suite//

Își fac treptat loc nume precum Allemande, Courante, apoi Gigue, Sarabande.

Spre 1620 luth-iștii francezi experimentează grupajul-tip Allemande – Courante – Sarabande căruia îi precede un Preludiu liber, un fel de improvizație fără nici un caracter coregrafic. În continuare se adaugă dansuri precum Gavotte și Menuet; capătă importanță Chaconne, Passacaille. În paralel se multiplică formele nedansante: în afară de Preludiu apar denumiri precum Sinfonia, Sonata, Aria, Uvertura, Capriccio, în care se manifestă adeseori și un pronunțat spirit de virtuozitate. În consecință *„suita* tinde deci să intre în domeniul muzicii de concert și devine posibil să se stabilească o distincție între piesele concepute pentru dans și cele destinate virtuozilor" (M. Honegger). Se dezvoltă totodată și latura expresivă a muzicii.
Schema avansată de luth-iștii francezi devine „clasică". Acesteia i se adaugă după caz: Gaillarde, Gigue, Menuet, Pavane sau Chaconne. Multe dintre piesele *suitei* adoptă schema alternanței cuplet-refren („en rondeau"). Legat de expresie apar titluri pitorești precum: „L'entretien des Dieux", „Le tambourin des Suisses" etc.
În Germania, influența școlii franceze este foarte importantă. J.J. Froberger publică în 1649 cinci *suite* pentru clavecin inspirate de modelele franceze, conținând miezul clasic: Allemande – Courante – Sarabande. Giga se intercalează înainte sau după Courante. Ea nu devine concluzivă decât la sfârșitul secolului.

//Nr. 205 (p. 259) Joh. Jakob Froberger: Suită pentru clavicord///

Dezvoltarea independentă a muzicii instrumentale ridica probleme foarte spinoase pentru că aceasta, lipsită de cuvânt sau gest, se prezenta ca un limbaj nou, creat în întregime de instinctul muzical al compozitorilor. Factorul hotărâtor în orientarea muzicii instrumentale pe un drum de evoluție independentă a fost apariția și dezvoltarea simțului tonal și a gândirii funcționale. „Claritatea noii sintaxe muzicale tonale era atât de pregnantă, principiul rațional sistematizator care se găsea la rădăcinile ei atât de eficace, încât nu numai că întreaga muzică s-a adaptat ordinii tonale dar această ordine a devenit la rândul ei principiul de organizare al noilor forme ale lumii sonore" (Mircea Nicolescu, Sonata).
Aș adăuga totuși că, la începutul acestui drum, față de rafinamentul și bogăția armoniei modale, pe care le găsim în muzica polifonică a Renașterii, armoniile tonalității născânde par mai degrabă stângace și uneori stagnante. Funcțiile formative se nasc, de asemenea, încetul cu încetul.
Secolul XVIII, în prima sa jumătate, cunoaște o cristalizare și totodată o înflorire a genului *suitei* în varianta sa concertantă.
Din unghiul relației cu originea dansantă, în cadrul grupajelor de piese ce alcătuiesc *suita* se evidențiază diferențieri.
- Putem vorbi, astfel, de o grupă de piese exclusiv „de concert", cuprinzând:

Scanned with OKEN Scanner

* piese care prin natura lor nu au semnificație coregrafică precum Sinfonia, Toccata, Preludiu, Aria, Capriccio, chiar piese indicate prin termeni de tempo – Allegro, Adagio precum și forme mai elaborate ca fuga sau variațiunea;

* piese descriptive (atât de numeroase la muzicienii francezi ai epocii);

* anumite dansuri mai vechi, al căror caracter se modifică, stilizându-se (Allemande, Courante, Gigue).

* O grupă mai pronunțat „dansantă" cuprinzând dansuri integrate mai târziu în *suită* precum Menuet, Bourrée, Gavotte, Forlane, Passepied, Rigaudon, Polonaise.

Un maxim de realizare artistică a genului în varianta sa barocă ni-l oferă creația lui Joh. Seb. Bach.

Scanned with OKEN Scanner

Introducere în studiul Formelor muzicale (schiță de expunere)

1. Definiții posibile ale formei (formelor) muzicale

- Pascal Bentoiu, în *Deschideri spre lumea muzicii*, secțiunea *Fals tratat de estetică muzicală*, cap. *Despre forme* (Bucureşti: Eminescu), p. 52:

„Cred că nu e nevoie să le imaginăm neapărat ca pe nişte ‚tipare' cărora materialul se pliază, ci mai curând ca pe nişte **scheme (căi) posibile ale gândirii muzicale** (în limita **formulelor** existente la timpul respectiv). Scheme logice acceptabile la un moment dat pentru o anumită comunitate de oameni şi acceptabile în măsura în care întruchipează cât mai adecvat ideile despre lume ale acelei comunități. În acest înțeles o formă anume va fi admisă atâta vreme cât ea corespunde viziunii despre lume (realizată /.../ în planul etico-estetic prin mijlocirea elementelor gândirii *muzicale*) şi va fi abandonată pe măsură ce ea devine nesemnificativă prin raport la această viziune".

„... o epocă dată îşi vădeşte capacitatea creatoare tocmai în elaborarea unor forme proprii"

„... nu oricine şi nu în orice moment este chemat să elaboreze forme noi. Căutarea formulelor în schimb este permanentă: ea constituie premisa necesară activității superioare – crearea formelor".

Înțelegem prin „formule muzicale" totalitatea procedeelor de elaborare a unui discurs muzical în circulație într-un moment istoric dat. Altfel spus, înțelegem o anumită infrastructură intonațională şi ritmică, încadrarea într-un anumit tip general de organizare (cum ar fi *monodia, omofonia, monodia acompaniată, polifonia, eterofonia*), armonia cu diferitele sale stadii de evoluție etc.

- Valentin Timaru, în *Dicționar noțional şi terminologic (prolegomene ale unui curs de analiză muzicală)* (Editura Universității din Oradea, 2004), p. 29, art. FORMĂ.

„Forma muzicală înseamnă **modul de organizare a evenimentelor sonore** care, prin derularea lor în timp, se pliază pe **anumite tipare arhitectonice**".

- Vasile Herman, în *Bazele teoretice ale studiului FORMELOR MUZICALE – pentru secțiile MUZICĂ din conservatoare* (Conservatorul de muzică „G. Dima" Cluj-Napoca, 1985), pp. 12-17:

Definiția „formei" comportă două sensuri:

„Un sens mai larg în care forma este raportată la totalitatea artelor şi se defineşte ca un mod de organizare a materialului artei",

„ Un sens mai restrâns /.../ care ține cont /.../ de specificul propriu al codului artistic muzical şi de modalitatea ordonării şi succederii în timp a complexelor de sunete". În acest sens „forma reprezintă modalitatea desfăşurării unui ‚proces' muzical ce evoluează în timp".

O definiție practică: „Forma este echivalentă cu un anumit model de alcătuire muzicală (‚tipar sonor') format din părți componente cu funcții specifice între care se stabilesc conexiuni determinate de o anumită ordine a succesiunii".

Scanned with OKEN Scanner

Trebuie să facem diferența între **forma-tipar** și **forma-realizare.** Un anumit „tipar formal" poate fi comun unui număr infinit de creații în timp ce o „formă realizată" la un moment dat este unică.

(pp. 32 și urm.)
Din definiția de mai sus reiese importanța următoarelor aspecte pe care le comportă analiza formei:

1. numărul părților
2. funcția părților
3. modul de acuplare a părților

Înainte de detalierea acestor aspecte trebuie lămurit ce se înțelege prin „părți". Termenul în sine va fi folsit pentru compoziții mai ample, cum ar fi *sonata, simfonia, cvartetul, concertul* etc. În aceste cazuri avem compoziții pluripartite: 3, 4, uneori 5 părți componente; chiar și mai multe în cazul *suitei* Barocului sau a unor lucrări precum *divertismentul* sau *casațiunea* în muzica clasică etc. Altfel spus, putem vorbi despre acest aspect atunci când comentăm așa numitele **genuri muzicale.**

Cât privește **formele,** pentru părțile componente vom folosi alte denumiri, pentru care, în ultima vreme, se utilizează termenul generic de **articulație muzicală.** În dicționarul citat, Valentin Timaru dă (la p. 10) următoarea definiție: „o alcătuire sonoră la nivelul căreia operează punctuația muzicală a cezurii și cadenței. Este un ansamblu de sintagme muzicale care se derulează în timp după legi proprii ceea ce-i conferă acesteia statutul de **unitate sonoră logic organizată".**

În cazuri particulare, aproximativ cu același înțeles, vom folosi termeni ca **strofă** sau **perioadă.** (Am spus „aproximativ" pentru că termenul „strofă" poate fi folosit și în condiții de anume complexitate formală – de exemplu în formele complexe de „lied"; pe de altă parte, termenul de „perioadă" trebuie legat mai ales de o tipologie care, inițiată în Baroc, va înflori în muzica clasică și romantică).

Revenind la „articulație": în acest caz avem de a face cu o unitate sonoră elementară, dar putem deja vorbi despre o formă chiar în cazul unei articulații unice.

Articulația (și în accepțiunea de „strofă simplă" sau „perioadă") va fi de cele mai multe ori subîmpărțită în componente pe care le vom numi **fraze** sau, uneori în cazuri particulare, **incizii.**

Numărul părților

Acesta hotărăște mărimea formei dar și modul interior de alcătuire. Pentru clasificarea din acest punct de vedere se folosește termenul **strofă.** Avem astfel forme:

- **monostrofice** – presupunând o articulație unică (**A**);
- **bistrofice** - presupunând asocierea a două articulații (**AB**);
- **tristrofice** – trei articulații (**ABA, AAB, ABB, ABC**);
- **pentastrofice** – cinci articulații (**ABABA, ABCBA, ABCDE**);
- **pluristrofice** (sau multistrofice) – mai mult de cinci articulații.

Scanned with OKEN Scanner

1. Keller, Hermann

Weismann, Wilhelm - Prefață la: D. Scarlatti, *Sonaten für Klavier. Auswahl in drei Bänden.* Edition Peters. Leipzig 1956.

Extrase (versiunea în limba franceză):

Date privind viața:

Domenico Scarlatti naquit le 26 octobre 1685 à Naples comme fils du fameux compositeur Alessandro Scarlatti dont l'universalité il n'atteignait pas, mais qu'il surpassait en génialité. Il passait sa jeunesse à Naples, Venise et Rome, mais en 1719 il se rendit à la cour de Lisbonne, et de là, en 1729 et accompagné par la princesse royale qui était son élève, à la cour de Madrid où il vivait pendant 28 ans (mort le 28 juillet à Madrid).

Cu privire la creație:

Il est unique dans sa limitation au piano, et dans le domaine de musique pour le piano dans sa limitation *à la sonata bipartie à un seul mouvement; il n'est aucun pionnier de la sonata classique, il est plutôt un classique lui-même*, le plus grand compositeur pour le piano de son siècle. En ce qui concerne les exigences techniques il devance de beaucoup son époque, et cela se réfère tant à l'instrument qu'au joueur. Mais il est non seulement un maître de la technique, mais encore un compositeur lyrique bien qu'il soit encore trop peu reconnu et apprecié comme tel.

Cu privire la ediție:

L'éditeur présente ici un choix des œvres complètes de Domenico Scarlatti se composant de trois volumes, chacun contenant 50 sonates. Ce choix fut compilé d'après *de nouveaux points de vue* et rédigé d'après les manuscrits...

Le premier volume contient des sonates de difficulté moyenne, tandis que les deux autres volumes contiennent des sonates plus difficiles, toujours arrangées de manière à commencer par ut majeur et finissant par si mineur...

En éditant ce choix les éditeurs espèrent fournier une image presque complète de l'art du maître et offrir au musicien de profession et à l'amateur une source dans laquelle ils peuvent puiser à tout temps.

Leahu, Alexandru - *Domenico Scarlatti.* Editura muzicală. București 1966.

Pasquini, Corelli, Vivaldi, Alessandro Scarlatti, Händel sau Bach sunt cu toții promotorii stilului așa zis „baroc", ce dezvoltă pe suprafețe imense o linie melodică neîntreruptă, bazată pe secvențe. Domenico Scarlatti nu se poate sustrage din primele lucrări influenței acestui stil, dar își anunță deja tendințele de a-i aduce unele „amendamente". În plus, de la Pasquini preia anumite trăsături de umor sau de gingășie pe care le amplifică mult în *Sonate.* Filiațiunea lui Frescobaldi, a acelui mare maestru care în *Fiori musicale* oferă o pildă strălucită de îmbinare a vechiului contrapunct cu o inventivitate nesecată, Domenico o continuă și direct, dar și prin intermediul lui Pasquini și Gasparini.

Nici încercările lui Corelli de a pune bazele sonatei monotematice în literatura sa violonistică sau în cea de cameră nu-i vor rămâne străine lui Domenico ci îl vor ajuta să-și cristalizeze forma atât de bine închegată a „Exercițiilor" sale în care apar germenii bitematismului (pag. 49).

(În 1719 părăsește slujba de la Vatican. În 1720-21 îl găsim la Lisabona în slujba regelui Joao V al Portugaliei, la care este posibil să fi sosit tot în 1719.)

Hazardul făcuse ca Joao să aibă o fiică, a cărei pasiune să n-o constituie nici biserica, nici teatrul, nici festivitățile de la curte, ci ... clavecinul!

Și iată-l pe Scarlatti - în aceeași perioadă în care Johann Sebastian Bach compunea acel *Klavierbüchlein* pentru inițierea soției sale, Ana Magdalena – așternând pe hârtie primele *Essercizi per gravicembalo* destinate perfecționării augustei sale eleve, Maria Barbara (pag. 66).

(În 1729 a însoțit-o pe Maria Barbara la curtea spaniolă, în urma căsătoriei acesteia cu Fernando, prințul moștenitor al Spaniei.)

O dată stabilit la curtea spaniolă /.../ creația lui va cunoaște cea mai înfloritoare perioadă. Toate peregrinările lui de până atunci, toate experiențele în cele mai diferite genuri au constituit doar preparativele pentru marea operă care se va desăvârși în ani petrecuți în slujba Mariei Barbara și a clavecinului (pag. 72).

Scanned with OKEN Scanner

Geniul lui răzbate acum numai prin intermediul clavecinului. Descoperindu-şi parcă abia atunci extraordinarele posibilităţi şi descătuşat de orice convenţii stilistice el se lasă în voia torentelor sonore ce izbucnesc de sub degetele sale. „Les doigts sont les inspirateurs" va spune în zilele noastre Stravinski. Probabil că Domenico descoperise încă de atunci acest adevăr, căci sonatele trădează bucuria de a cânta a virtuozului exaltat de propria măiestrie (pag. 82).

Scarlatti nu recurge niciodată la descriptivismul titlurilor şi nu se lasă atras nici de perspectiva zugrăvirii prin intermediul sunetelor – la fel de exterioară - a unor caractere omeneşti pe care piesele lui Couperin sau ale lui Rameau cum ar fi *La Joyeuse*, *La Timide*, *La Majestueuse*, *l'Enjouée* etc., o lăsau să se întrevadă. Chiar şi austerul Bach făcuse o concesie muzicii descriptive prin *Capriciul* scris „la plecarea fratelui iubit" (de fapt o suită programatică).
Scarlatti are o intuiţie mai profundă a stărilor sufleteşti, din îmbinarea cărora rezultă şi unul din factorii uimitoarei sale diversităţi. Redarea fidelă a unei dispoziţii psihice nu face nicicând obiectul primordial al muzicii sale. Sub emblema exuberanţei sau melancoliei, de pildă, pot fi catalogate nenumărate sonate fără a distinge în acest fel ceea ce este specific în ele.
Limbajul lui Scarlatti dezvăluie o complexitate a caracterelor înmănunchiate într-o singură temă sau într-un singur episod pe care o întâlnim mai ales la Mozart. De aceea ele par uneori atât de greu de definit din punct de vedere psihologic, dar tot de aceea sunt admirabile din punct de vedere al expresivităţii (pag. 102).
Prin conţinutul lor mai ales, *Sonatele* sunt adevărate piese de caracter în care elementele ritmice şi de mişcare aparţinând uneori tradiţionalelor dansuri, alteori folclorului, sunt transfigurate până la estompare de fantezia liberă a artistului.
Adoptând o formă definită de cel mai echivoc şi mai controversat termen zămislit vreodată în decursul practicii muzicale - „sonata" – Scarlatti nu face decât să-şi afirme năzuinţa exprimării printr-un vocabular propriu, aparţinând genului instrumental, eliberat definitiv şi de tutela muzicii vocale dar şi de convenţionalismul melodicii Barocului (pag. 103).

„Sonata", având accepţiunea unei piese instrumentale alcătuită dintr-o succesiune de părţi analogă suitei sau partitei (fie cu caracter de dans – *Alemande, Courante, Sarabande, Menuet, Gigue* - ca în „Sonata da camera", fie de mişcări pure – *Grave, Allegro, Andante, Allegro* – ca în „Sonata da chiesa"), nu constituie decât o etapă în elaborarea unui gen nou. Atât descriptivismul claveciniştilor francezi cât şi virtuozitatea violoniştilor italieni, cu toţii subordonaţi încă stilului melodic al Barocului, vor contribui la emanciparea muzicii instrumentale şi la evoluţia (pag. 103) sonatei către prototipul ei clasic. Punctul de interferenţă al acestei evoluţii îl constituie însă fără îndoială sonatele – alcătuite dintr-o unică parte – ale lui Domenico Scarlatti. În cadrul lor se vor petrece însă transformări intime – un adevărat salt calitativ – pregătind apariţia sonatei bitematice, a contrastului tematic în sânul acelei singure mişcări, consfinţit prin tiparul aşa-numitei „formă-sonată" adoptat de Ph. Em. Bach şi de clasicii vienezi, Haydn, Mozart, Beethoven (pag. 104).

A stabili însă o analogie între tipul beethovenian de sonată şi cel imaginat de Scarlatti cu un secol înainte n-ar ajuta cu nimic la înţelegerea specificului fiecăruia dintre ele; cu toată înrudirea unor procedee, cu toată viziunea „simfonică" a desfăşurării discursului – pe care o anticipa Domenico - ţelurile urmărite de cei doi compozitori sunt atât de deosebite încât numai denumirea de sonată rămâne comună.
Chiar încercarea de a privi înlănţuirea unor segmente formale ale sonatei scarlattiene – pornind de la germenul de bitematism ce apare în ea – prin prisma unei arhitecturi care se va definitiva mai târziu, este de ordin pur speculativ (pag. 105)

Vorbind despre melodica Barocului – epocă de care Domenico aparţine cronologic dar o depăşeşte net pe plan stilistic – toţi cercetătorii evidenţiază câteva aspecte caracteristice: melodia uriaşă, bazată pe secvenţe, ce se desfăşoară neîntrerupt de la un capăt la altul al mişcării cu un ritm motoric, persistent, melodia „în ghirlande", bogat ornamentată, folosită în mişcările lente şi melodia cu profil asimetric, mult mai concisă decât primele două, cu un ritm pregnant, folosită drept subiect pentru o fugă sau o altă desfăşurare polifonică.
Sunt în genere tipurile pe care le întâlnim în toată creaţia vocală şi instrumentală a lui Vivaldi, Alessandro Scarlatti, Purcell, Bach, Händel, Telemann şi a contemporanilor lor. Amorfismul acestor melodii uriaşe, secvenţate, şi uniformitatea ritmului lor le face astăzi atât de apte unor prelucrări

Scanned with OKEN Scanner

jazzistice, încât esența lor apare foarte puțin (pag. 105) modificată (în treacăt fie spus există nenumărate ansambluri contemporane specializate în actualizarea – de loc lipsită de gust! – a muzicii Barocului prin mijloacele jazzului).
O astfel de melodică - cu un solid reazem tonal dar subordonată în primul rând necesității unei dezvoltări polifonice – se opune evident oricărei intenții de contrast tematic, de individualizare puternică a vreunui desen melodic (pag. 106).

Ce-ar fi putut spune nou Domenico în comparație cu copleșitoarea invenție polifonică a maeștrilor menționați mai sus? Cum s-ar fi putut ajunge la surprinzătoarea diversitate, raportată la multitudinea pieselor, pe care o întâlnim în ciclul *Sonatelor*?
Soluțiile pe care ni le prezintă Scarlatti în lucrările sale sunt atât de spontane, trecerea spre o nouă modalitate de exprimare atât de firească, încât pare că autorul lor nici n-a fost frământat vreodată de asemenea întrebări (pag. 106).

Până când unii muzicieni au ajuns să apeleze la titluri cum ar fi *Structuri* (Boulez), *Diamorfoze* (Xenakis), *Hiperprisme* (Varèse) sau altele de acest fel, manifestând o vădită tendință de abstractizare a conținututlui și în același timp de organizare riguroasă pe plan structural, au trebuit să treacă vreo două secole. În acest caz, denumirile alese ca exemplu au ieșit din domeniul nebulos al metaforelor literare pentru a se referi la acela din ce în ce mai precis al organizării sonore.
Cu toată distanța considerabilă care separă *Sonatele* lui Scarlatti – ca mijloace și orientare artistică - de lucrările amintite, o imagine asemănătoare, a cristalului, revine de multă vreme ca un leit-motiv pe buzele tuturor comentatorilor - într-un sens evident metaforic – pentru a defini expresia muzicii sale (pag. 107).
...logica, simplitatea și transparența construcțiilor lui Scarlatti nu ne oferă alt prototip mai apropiat...(pag.108).

Arhitectura de ansamblu pare să fie aceea a vechilor dansuri din suitele preclasice, dar cele două secțiuni simetrice zămislite altădată „dintr-un singur suflu" alcătuiesc acum teatrul unor desfășurări pline de neprevăzut /.../
Principiul dominant este gruparea simetrică a unor mici segmente melodice pe o bază riguros armonică. Repetarea motivelor este o caracteristică principală a muzicii lui Domenico, acea repetare despre care Schönberg scrie că îmbinată cu variația „arată că din unitate poate să se nască diversitatea, întrucât se dezvoltă, trăiește un destin muzical și produce din sine forme noi".
Dar în fața diversității care ia naștere astfel în *Sonatele* lui Scarlatti, cum am putea defini prototipul a ceea ce unii au denumit „caleidoscop de forme", „expresia unei puteri de combinare de-a dreptul geniale"? Poate doar prin latura pur dimensională, exterioară, căci o clasificare riguroasă (pag. 109) a soluțiilor dinăuntrul acestui cadru este aproape imposibilă (pag. 110).

Exceptând cele câteva fugi tradiționale - în care Domenico demonstrează o măiestrie egală cu a contemporanilor săi (dovadă chiar acea „Fugă a pisicii" intrată în repertoriul lui Liszt și al altor virtuozi romantici) – marea majoritate a sonatelor adoptă modalitatea desfășurării discursului în două reprize /.../ Ordinea și claritatea acestor desfășurări este asigurată de o excepțională logică tonală, Scarlatti vădind o neobișnuită intuiție armonică pe care își fundamentează construcțiile (pag. 110).

Predominanța stilului armonic, vertical, față de linearismul polifonic, duce la apariția melodicii mai concise și mai pregnante, ce va caracteriza întreaga perioadă a clasicismului. În sânul formei muzicale încep să se diferențieze episoade bine individualizate care anunță neîndoielnic forma sonată (pag. 110).

Ceea ce ne interesează în mod special /.../ nu este „anatomia" sonatei lui Domenico, statistica frecvenței unui anumit tip sau a altuia, ci ordinea superioară căreia i se subordonează elaborările lui componistice (pag. 111).

Îmbinarea fanteziei improvizatorice cu disciplina riguroasă a expunerii este o trăsătură aproape paradoxală la Domenico Scarlatti... (pag. 111).

De fapt elementul tipic în organizarea formală a pieselor lui Domenico Scarlatti constă tocmai în „ordinea tonală" /.../ și nu în existența precis localizată a unor episoade (pag. 117).

Scanned with OKEN Scanner

Noţiunea de „schemă formală" este de-a dreptul improprie pentru *Sonatele* lui, dacă vrem să generalizăm alte coordonate decât existenţa secţiunilor (pag. 117).

Fragmentarea motivică nu este o piedică în calea realizării acestui flux melodic debordant de mişcare al muzicii lui Scarlatti; iar apariţia unor desene complementare nu este numai în vederea contrastului ci de foarte multe ori pentru sporirea dinamismului. Însăşi teme introductivă trebuie înţeleasă tot în spiritul acestui dinamism – ca impuls iniţial al mişcării, ca forţă declanşatoare – şi nu ca plasticizare a expresiei (pag. 117).

Negarea consecventă a unei configuraţii stabile a materialului în cadrul sonatelor constituie dovada concludentă a „forţei dinamice", a dialecticii sonore spre care tind ele, ca expresie a debordantei energii sufleteşti a compozitorului. Fiecare piesă ne impune o modalitate proprie a desfăşurării ei procesuale, o orânduire specifică a tematicii. Schematizarea tuturor acestora ar necesita o întreagă (pag. 117) antologie, căci variabilitatea fluxului energetic de care aminteam determină şi variabilitatea coordonatelor interioare ale secţiunilor (pag. 118).

Scanned with OKEN Scanner

Tip C

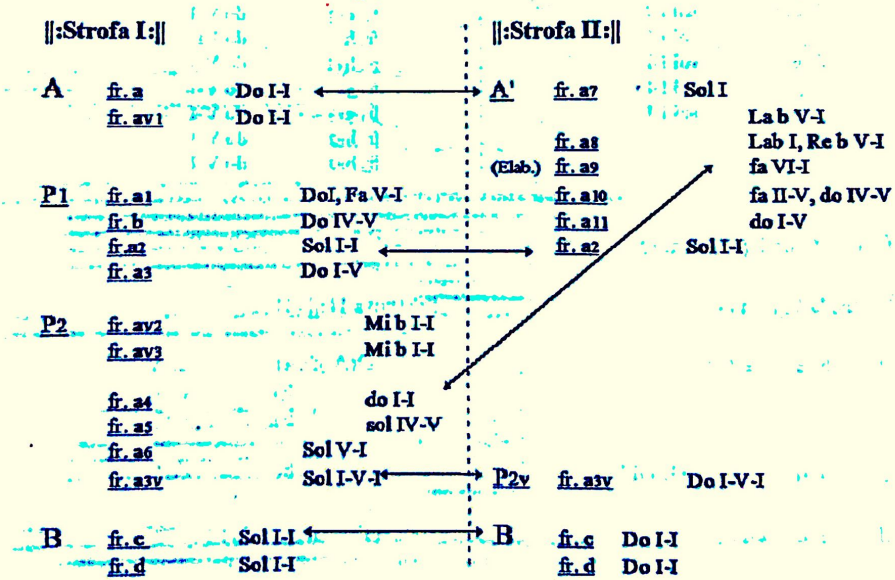
Caracteristici

I/3 (Do major)
Cu excepţia B-ului, întreaga sonată este dominată de materialul tematic propus de A:
- în cele două „punţi"din Strofa I;
- în „dezvoltare", pe care, în scopul delimitării unor tipuri formale, o voi nota în acest caz cu A'.

La sfârşitul „dezvoltării" în Strofa II apare şi un fragment din cea de a doua „punte" (P'v), având rolul unei anacruze pentru B, care (lăsând la o parte fireasca schimbare tonală) rămâne nemodificat.

I/6 (do minor)
Această sonată are comun cu sonata 3 în Do major faptul că în Strofa II, în secţiunea pe care am hotărât să o notez convenţional cu D, apar elemente din A şi P.
Din punct de vedere al discursului, se caracterizează printr-o succesiune aproape neîntreruptă de scurte subdiviziuni morfologice, mai apropiate de ideea de motiv decât de cea de frază. Componentele melodice ale acestor subdiviziuni se caracterizează printr-o relativă independenţă, raportându-se unele faţă de celelalte fie în cadrul unui proces imitativ, fie prin contrast, fie prin complementaritate, evidenţiindu-se aproape în toate cazurile necoincidenţa începuturilor şi sfârşiturilor.

I. Sonata nr. 3 (Do major).



Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

I. Sonata nr.6 (do minor)

‖:Strofa I:‖ (56 m.)

A	fr. a	do I-I
	fr. b	do V-I
	fr. b1	do I-I
	fr. b2	do I-I
	fr. b2v	do I-I
P	fr. c	do I, Mib I
	fr. b3	Mib II-I
	fr. b3v1	Mib I-I
	fr. c1	Mib I, sol V
	fr. b3v2	sol V-I
	fr. b1	sol I-I
	fr. b3v3	sol I-I
	fr. a1	sol I-I
B	fr. d	sol I-I
	fr. e	sol I-I
	fr. ev1	sol I-I
	fr. f	sol I-I
	fr. g	sol I-I
	fr. gv1	sol I-I
	fr. fv	sol I-I

‖:Strofa II:‖ (41 m.)

A'	fr. a2	do V-VI
P'	fr. b3v4	do VI, fa I
	fr. b3v5	fa I-I
	fr. b3v6	fa I, do V
	fr. b3v7	do V
	fr. b3v8	do V-I
	fr. a1v	do I-I
B'	fr. dv	do I-I
	fr. e	do V-I
	fr. ev2	do V-I
	fr. h	do I-I
	fr. hv1	do V-I
	fr. g	do V-I
	fr. gv2	do V-I
	fr. hv2	do V-I
	fr. hv3	do V-I

I. Sonata nr.7 (do minor)

‖:Strofa I:‖ (14 m.)

A	fr. a	do I-V
P	fr. b	do I, sol I
B	fr. c	sol I-I

‖:Strofa II:‖ (14 m.)

D(A')	fr. a1	do V-I
	fr. b1	do IV-V
	fr. b1v	do V-V
P'	fr. bv	do IV-I
B'	fr. cv	do I-I

Lucrări din muzica românească legate de ideea de „baladă", „legendă" etc.

(Sistematizare alfabetică)

(După Mihai Popescu: *Repertoriul general al creaţiei muzicale româneşti* , Editura muzicală, Bucureşti 1979 (vol. I - Muzică simfonică, Muzică concertantă, Muzică vocal-simfonică, Muzică de operă, operetă, balet, Muzică de fanfară), 1981 (vol. II - Muzică de cameră), 1987 (Supliment).

° = tipărit (t) sau existent într-o bibliotecă;

* = disc (d) sau înregistrare radio.

A = Balada pentru vioară (şi pian sau orchestră);
B = Balada pentru pian;
C = Balada pentru violoncel şi pian (orchestră);
D = Balada pentru diferite alte instrumente şi formaţii instrumentale;
E = Balada cu voce şi...;
F = Lucrări cu subiect de baladă sau similar;
G = Legendă;
H = Lucrări diferite legate de legenda Mănăstirii Argeşului şi a Meşterului Manole.
I = Mioriţa - temă de inspiraţie;
J = Oratorii sau alte tipuri de lucrări cu demumiri mixte;
K= Lucrări inspirate de teatrul lui Lucian Blaga.

Alexandrescu, Romeo	(D7)	Baladă pentru harpă solo	1962	°*
Andricu, Mihail	(G4)	*Legendă*, op. 6 (pentru orchestră), 3 teme liturgice	1927	°*
Arvinte, Constantin	(I32)	*Horea Păcurarului - Mioriţa maramureşană* pentru doi soliști, cor mixt şi două fluiere (Bibl. Cons. Ixc-648)	f. a.	°
Barberis, Mansi	(E22)	*Baladă* pentru bariton şi pian sau orchestră (versuri de Mariana Dumitrescu), p.a. 1955 Bucureşti	1955	°t*
Barberis, Mansi	(F32)	*Pintea Viteazul* , cantată (versuri de Dominic Stanca) pentru orchestră, cor mixt şi solo bas (bariton)	1973-74	°
Bădulescu, Mircea	(G15)	Legendă pontică, pentru mezzo-soprană şi pian (versuri compozitorul)	1974	°*
Barbu, Filaret	(G6)	*Babacai*, legendă (pentru orchestră) p.a. 1943 Iaşi	1941	
Berger, Wilhelm	(D6)	Baladă pentru violă şi pian	1953	*
Berger, Wilhelm	(C5)	Baladă pentru violoncel şi pian	1954	*
Berger, Wilhelm	(J15)	*Ştefan Furtună - „1907"*, oratoriu pentru orchestră, cor mixt, soliști (tenor, bariton), p.a. 1959 Iaşi	1958	°t*
Berger, Wilhelm	(J44)	*Anul 1848*, cantată epică pentru orchestră şi cor mixt (versuri Vasile Alecsandri), p.a. 1977 Bucureşti	1977	°*
Berger, Wilhelm	(D11)	Baladă pentru orchestră de cameră op. 54 p.a. 1978 Braşov	1978	°
Bobescu, Constantin	(E10)	*El-Zorab*, baladă pentru orchestră, cor bărbătesc, solo voce medie (versuri George Coşbuc), p.a. 1920 Craiova	1916	

Scanned with OKEN Scanner

Bobescu, Constantin	(F10)	*Haiducească*, pentru voce înaltă şi pian (sau cvartet de coarde) (versuri Ion Borgovan)	1916	٩
Bobescu, Constantin	(F11)	*Cântec vechi de haiducie*, pentru voce medie (versuri St.O. Iosif) în 9 Cântece pentru voce şi pian	1918	٩
Bobescu, Constantin	(E11)	*Zobail*, baladă pentru orchestră şi solo tenor (versuri George Coşbuc), p.a. 1927 Bucureşti	1926	
Bobescu, Constantin	(G4)	*Eva şi Legenda*, lieduri pentru soprană şi orchestră (versuri de Lucian Blaga), p.a. 1969 Berlin (RDG)	1926	
Bobescu, Constantin	(E12)	*Trei, Doamne, şi toţi trei*, baladă pentru orchestră şi solo bariton (versuri George Coşbuc), p.a. 1937 Bucureşti	1936	°
Bobescu, Constantin	(E25)	*Regina ostrogoţilor*, baladă pentru orchestră şi cor mixt (versuri George Coşbuc), p.a. 1967 Bucureşti	1957	°*
Borgovan, Ion	(A6)	Baladă pentru vioară şi pian	1950	*
Brânduş, Nicolae	(F29)	*Pintea Viteazul* (versuri populare)		
		- versiunea I, *baladă*, pentru suflători, percuţie, cor mixt şi solo tenor, p.a. 1966 Tg. Mureş	1964	°*
		- versiunea II *poem-baladă*, pentru orchestră mare, cu soliţi vocali (tenor şi bariton) sau fără, p.a. 1970 Ploieşti	1970	°*
Brânduş, Nicolae	(F34)	*Voinicul şi calul*, baladă haiducească, pentru orchestră, cor mixt, soliţi (tenor şi bariton) (versuri populare)	1978	°
Brânduş, Nicolae	(F35)	*Simfonie-Baladă* în 3 părţi: *Pintea Viteazul* (versiunea I-1964), *Voinicul şi Calul, Gheorghilaş*, pentru orchestră, cor mixt şi soliţi: tenor şi bas (bariton)	1978	°
Brânzeu, Nicolae	(E17)	*Cântec bătrânesc* pentru bas şi pian (versuri populare)	1951	°
Brânzeu, Nicolae	(K1)	*Cruciada copiilor*, dramă muzicală în 3 acte după piesa omonimă a lui Lucian Blaga	1961	
Brânzeu, Nicolae	(H6) (J29)	*Meşterul Manole*, cantată dramatică pentru orchestră, cor mixt şi soliţi: soprană, alto, tenor, bariton (versuri Vasile Alecsandri), p.a. 1969 Arad	1968	°
Brânzeu, Nicolae	(J33)	*Luceafărul*, oratoriu pentru orchestră, cor mixt, soliţi (soprană, tenor, bariton) (versuri Mihai Eminescu)	1971	°
Brediceanu, Tiberiu	(I1)	Doine şi cântece poporale pentru voce înaltă şi pian: Caiet X: *Mioriţa* I	1921	
		Mioriţa II	1922	
		Mioriţa III	1925	
		Mioriţa IV, V	f.a.	٩

Scanned with OKEN Scanner

Brediceanu, Tiberiu	(I2)	*Miorița*, 6 teme ale baladei pentru cvartet vocal cu pian	1955	°t*
Bughici, Dumitru	(D9)	Baladă concertantă (pentru orchestră), op. 36, p.a. 1970 Iași	1969	°*
Capoianu, Dumitru	(J61)	*Echinocțiu*, oratoriu din ciclul *Flăcări de sânge*, pentru cor mixt, recitator, orgă și orchestră (versuri Eugen Jebeleanu)	1983-84	°
Capoianu, Dumitru	(J62)	*Solstițiu*, oratoriu din ciclul *Flăcări de sânge*, pentru cor mixt, recitator, orgă și orchestră (versuri de Eugen Jebeleanu) p.a. 1985 București	1983-84	
Caudella Eduard	(D2)	*Dochia*, baladă (pentru orchestră)	f.a.	°
Caudella, Eduard	(E3)	*Sergentul*, op. 43, baladă pentru orchestră și solo bariton (versuri Vasile Alecsandri)	f.a.	°
Caudella, Eduard	(E7)	*Calafatul*, op. 54, baladă pentru orchestră cor mixt și solo bariton	1911	°
Caudella, Eduard	(E8)	*Peste munți*, op.55, baladă (versuri Matilda Cugler-Poni)	1912	°
Caudella, Eduard	(E9)	*Rugămintea din urmă*, op. 58, baladă pentru voce medie și pian (versuri George Coșbuc)	1912	°
Caudella, Eduard	(F8)	*Umbra lui Ștefan cel Mare*, fantezia III pe cântece populare românești pentru vioară și pian	1915	°
Chiriac, Mircea	(E27)	*Romanța* si *Balada unui greier mic* pentru cvartet vocal (sau voce înaltă) și pian (versuri George Topârceanu)	1957	°t*
Chiriac, Mircea	(F24)	*Iancu Jianu*, balet în trei acte (libret de Oleg Danovschi)	1959-63	°
Chiriac, Mircea	(F25)	Suita I din baletul *Iancu Jianu* (pentru orchestră), p.a. 1960 București	1960	°t*d
Chiriac, Mircea	(F26)	Suita II din baletul *Iancu Jianu* (pentru orchestră), p.a. 1962 București	1962	°*d
Chiriac, Mircea	(F28)	*5 Dansuri pentru vioară și pian din Baletul Iancu Jianu*	1964	°t*
Chiriac, Mircea	(E51)	*Ars poetica*, 5 poeme pentru tenor și orchestră (/.../ *Balada unui greier mic* - George Topârceanu), p.a. 1981 Arad	1980	°*d
Ciocoiu, Nicolae	(A10)	Baladă pentru vioară și pian (și în versiune: Trio cu pian)	1968 1983	
Ciocoiu, Nicolae	(C11)	Baladă pentru violoncel și pian (în *Album de piese românești pentru violoncel și pian*)	1980	°t
Ciortea, Tudor	(C6)	Baladă pentru violoncel și pian	1955	°t*
Ciortea, Tudor	(G12)	*Legendă* pentru voce înaltă și pian (versuri Madeleine Riffaud)	1958	*
Ciortea, Tudor	(E42)	*Balada fiului pierdut* pentru 3 voci de femei, clarinet, violoncel și harpă (versuri de Lucian Blaga)	1969	°

Scanned with OKEN Scanner

Ciortea, Tudor	(E44)	*Cununa soarelui*, baladă pentru cor mixt, 6 instrumente şi percuţie (versuri Dumitru Ciurezu)	1972	°
Comes, Liviu	(E58)	*Baladă* pentru cor mixt (Bibl. Cons. IX c - 1107)	f.a.	°
Comes, Liviu	(F27)	*Suită haiducească* (pentru orchestră) p.a. 1964 Cluj-Napoca	1963	°
Comes, Liviu	(J49)	*Cântec de piatră*, oratoriu pentru orchestră, cor mixt şi cvartet vocal (soprană, alto. tenor, bas), p.a. 1979 Bucureşti	1977-78	°
Constantinescu, Dan	(F18)	*Toma Alimoş*, baladă pentru orch.	1955	°
Constantinescu Marcela-Lucreţia	(A11)	Baladă pentru pian	1966	
Constantinescu, Marcela Lucreţia	(E45) (H8)	*5 Balade pe versuri de Mateiu Caragiale*, pentru voce şi pian (între care *La Argeş*, pentru voce medie)	1974	
Constantinescu, Paul	(E13)	*Ryga Crypto şi Lapona Enigel*, mică baladă pentru orchestră, soliţi (soprană şi alto) şi recitator (versuri Ion Barbu), p.a. 1966 Bucureşti	1936-51	°t*
Constantinescu, Paul	(J2)	*Oratoriu de Paşti pe texte bizantine* (*Byzantinisches Passions und Osteroratorium*) pentru orchestră, cor mixt, soliţi (mezzo-soprană, bariton, bas; episodic tenor, 2 soprane bariton, bas), p.a. 1946 Bucureşti	1943-48	°t*
Constantinescu,Paul	(J4)	*Oratoriu de Crăcium pe texte bizantine* (*Byzantinisches Weinachtsoratorium*) pentru orchestră, cor mixt, soliţi (soprană, alto, tenor, bariton), p.a. 1947 Bucureşti	1947	°t*d
Constantinescu, Paul	(C1) (F14)	*Baladă haiducească* pentru violoncel şi pian (orchestră), p.a. 1951 Bucureşti	1950	°t*
Constantinescu, Paul	(I30)	*Mioriţa* pentru cor mixt (versuri Vasile Alecsandri)	f.a.	°*d
Cosmovici, Alexandru	(J36)	*Cezaru*, frescă lirico-dramatică în 3 episoade şi 10 tablouri (libret româno-italian al compozitorului)	1974	
Crişan, Ion	(E57)	*Primăvara în Valea Jiului* , baladă pentru orchestră şi cor mixt (versuri de Mihnea Gheorghiu)	1984	
Cuclin, Dimitrie	(A8)	Baladă şi Allegro vivo pentru vioară şi pian	1956	
Cuclin, Dimitrie	(J1)	*David şi Goliath*, oratoriu pentru orchestră, cor mixt, soliţi (2 tenori, bariton, bas)	1928	
Cuteanu, Eugen	(E14)	*Carol al IX-lea*, baladă pentru orchestră, cor mixt şi soliţi (tenor, bariton) (versuri George Coşbuc), p.a. 1957 Timişoara	1939	°

Scanned with OKEN Scanner

Cziky, Boldizsár	(F30)	*Cântece de vitejie*, 3 melodii după Tinódi Lantos Sebestyen, (pentru orchestră de cameră), p.a. 1971 Tg. Mureş	1971 (?)	° *d
Cziky, Boldizsár	(E52)	*Baladă* pentru cor mixt şi orchestră (versuri populare), p.a. 1981 Tg. Mureş	1980	° *
Derieţeanu, George	(I60)	*Stanţe maramureşene* (*Balada păcurarului* /.../) cor (Bibl. Cons. IX c- 621)		°
Dima, Gheorghe	(F4)	*Mama lui Ştefan cel Mare*, baladă (versuri de Dimitrie Bolintineanu) pentru orchestră, cor mixt şi solişti (mezzo-soprană şi bas)	1884	°
Dima, Gheorghe	(F6)	*Groza*, baladă (versuri de Vasile Alecsandri) pentru orchestră şi bas solo	1914	°
Dima, Gheorghe	(F7)	Cântece şi balade pentru voce şi pian, cu text român şi german (/.../ *Groza*, baladă de Vasile Alecsandri /.../, *Ştefan Vodă şi codrul*, versuri de Vasile Alecsandri /.../)	f. a.	° *
Dimitriu, Florica	(E24)	*Ancearul*, baladă (versuri A.S. Puşkin) pentru orchestră şi bariton solo	1956	°
Dimitriu, Florica	(C10)	Baladă pentru violoncel şi orchestră	1978	
Dimitriu, Florin	(J50)	*Apa vie* - operă-baladă în în 3 acte (pe un poem-libret de Marcel Ionescu), premiera 1980 Galaţi	1977-79	°
Drăgoi, Sabin	(J6)	*Povestea bradului*, oratoriu (versuri Nicolae Pascu) pentru orchestră, cor mixt, cor de femei, cor bărbătesc şi solişti (soprană, mezzo-soprană, tenor, bariton, bas)	1952	°
Drăgulescu, Theodor	(J57)	*Suflet de ţară*, cantată-oratoriu pentru orchestră, cor mixt, solo mezzosoprană (versuri Radu Selejan), p.a. 1981 Craiova	1981	°t*d
Drăgulescu Theodor	(D16)	Simfonie concertantă pentru violoncel, arpă şi orchestră (*Baladă*, Bocet, Scene)	1986	
Dumitrescu, Gheorghe	(A5)	Baladă pentru vioară solo op.2 nr. 2	1939	
Dumitrescu, Gheorghe	(G7)	*5 Poeme pe versuri de Lucian Blaga* pentru voce medie şi pian (*Legenda* /.../)	1944	°
Dumitrescu,Gheorghe	(J5)	*Tudor Vladimirescu*, oratoriu în trei părţi (versuri G. Dumitrescu) pentru orchestră, cor de femei, cor bărbătesc, cor mixt şi solişti (soprană, tenor, bariton, bas), p.a. 1955 Bucureşti	1950	°t*d
Dumitrescu, Gheorghe	(I6)	*Mioriţa*, baladă pentru orchestră, cor bărbătesc şi solişti (soprană, tenor, bariton)	1960	
Dumitrescu, Gheorghe	(J24)	*Griviţa*, oratoriu pentru orchestră, cor mixt, cor de copii, solişti (soprană, mezzosoprană tenor, bas, 2 copii) şi povestitor (versuri Cicerone Teodorescu), p.a. 1963 Bucureşti	1963	° *

Scanned with OKEN Scanner

Dumitrescu, Gheorghe	(J26)	*Zorile de aur*, oratoriu pentru orchestră, cor mixt, cor de copii şi solişti (soprană mezzosoprană, bariton, bas) (versuri Cicerone Teodorescu), p.a. 1966 Bucureşti	1966	° *
Dumitrescu, Gheorghe	(J27)	*Din lumea cu dor, în cea fără dor*, oratoriu pentru orchestră, cor mixt, cor de copii, solişti (soprană, mezzosoprană, tenor, bas, 2 copii) (versuri Gh. Dumitrescu), p.a. 1966 Bucureşti	1966	°
Dumitrescu, Gheorghe	(J28)	*Pământ dezrobit*, oratoriu pentru orchestră, cor mixt, solişti (2 tenori, 3 baritoni, 1 copil) şi recitator (texte ale scriitorilor clasici români), p.a. 1968 Bucureşti	1968	°
Dumitrescu, Gheorghe	(H7) (J31)	*Meşterul Manole*, operă-legendă în 4 acte (libretul autorului)	1970	°
Dumitrescu, Gheorghe	(J39)	*Soarele neatârnării*, oratoriu închinat independenţei naţionale a României, pentru orchestră, cor mixt, solişti (soprană, mezzo-soprană, tenor, bas), solo trompetă (versuri clasice şi populare)	1976	°t
Dumitrescu, Gheorghe	(I16) (J43)	*Mioriţa* - balet-oratoriu pentru cor mixt, solişti şi balet (după balada populară)	1977	°
Dumitrescu, Gheorghe	(J54)	*Marea trecere*, op. 140, oratoriu scenic în 2 părţi, dedicat fiului Tudor Dumitrescu (Libret de Gheorghe Dumitrescu - s-a folosit muzica celor 9 Preludii pentru pian de Tudor Dumitrescu şi alte motive muzicale) pentru orchestră, cor mixt şi solişti(soprană, mezzosoprană, 2 tenori, bariton bas)	1979	
Dumitrescu, Gheorghe	(J58)	*Luceafărul*, op. 141, balet-operă în 4 tablouri după Mihai Eminescu, p.a. (în concert) 1981 Bucureşti	1981	°
Dumitrescu, Gheorghe	(J63)	*Memento mori*, op. 55, oratoriu dramatic pentru cor, solişti (soprană, alto, tenor, bas) şi orchestră, tratând începutul, înflorirea şi declinul civilizaţiilor omenirii.	1984	
Dumitrescu, Iancu	(I11)	*Aulodie mioritică*, muzică pentru clarinet solo şi orchestră, 1977 Cluj-Napoca	1975	
Dumitrescu, Iancu	(I12)	*Aulodie mioritică*, pentru clarinet şi ansamblu de cameră	1975	° *
Dumitrescu, Iancu	(I19)	*Infinitul univers al mioriţei*, oratoriu pentru orchestră, bandă de magnetofon, cor mixt şi 3 soprane	1978-85	
Dumitrescu, Iancu	(I20)	*Mioritizând I*, pentru clarinet şi bandă magnetică	1979	
Dumitrescu, Iancu	(I21)	*Mioritizând II*, pentru clarinet şi bandă magnetică	1979	

Scanned with OKEN Scanner

Dumitrescu, Iancu	(I27)	*Aulodie mioritică* (Gamma) pentru contrabas şi orchestră, p.a. 1984 Paris	1984	°t*d
Dumitrescu, Tudor	(B12)	Baladă pentru pian op. 7	1971	
Enacovici, George	(C3)	Baladă pentru violoncel şi pian op. 29	1953	° *
Enescu, George	(A2)	Ballade en Si bémol maj eur, pour piano et violon	1894	°
Enescu, George	(G1)	Légende pour trompette avec accompagnement de piano	1906	° *
Fatyol, Tiberiu	(J54)	*Burebista Rex*, oratoriu pentru recitator, cor mixt şi orchestră (libretul compozit. după poemul *Dacia Fë nix* de Ion Gheorghe), p.a. 1980 Arad	1980	°
Fatyol, Tiberiu	(J64)	*Detestatio belli*, oratoriu închinat păcii (libretul compozitorul după versurile poetului Albius Tibullus) pentru orchestră cor mixt şi bariton solo	1984	°
Feldman, Ludovic	(A7)	Baladă pentru vioară şi pian (orchestră)	1952	°
Flechtenmacher, Alexandru	(E1)	*Balada* din drama *Ghilleri* (versuri de Mihail Pascaly) în *Colecţiunea de melodii naţionale române pentru pianoforte şi cântare* (vol. II - Voce înaltă)	f. a.	°
Flechtenmacher, Alexandru	(F1)	*Mama lui Ştefan cel Mare* pentru voce medie şi pian (versuri de Dimitrie Bolintineanu)	1848	°t
Fuchs, Theodor	(E4)	*Sergentul*, baladă pentru voce şi pian (versuri Vasile Alecsandri)	f. a.	
Fuchs, Theodor	(E5)	*Sergentul*, baladă simfonică (versuri Vasile Alecsandri) pentru orchestră, cor mixt şi tenor solo	f. a.	
Georgescu, Corneliu-Dan	(I8) (J35)	*Model mioritic* - operă-balet într-un act, spectacol audio-vizual	1973	°
Georgescu, Remus	(E32)	*Amintirile pământului*, baladă pentru orchestră şi cor mixt (versuri Mihai Beniuc) p.a. 1961 Oradea	1959-60	° *d
Georgescu, Remus	(E37)	*Baladă* (versuri Adrian Maniu) pentru orchestră cor de femei şi recitator, p.a. 1967 Tg. Mureş	1966	° *
Georgescu, Remus	(J40)	*Cântare strămbunilor*, oratoriu (versuri şi texte diferite) pentru orchestră, cor mixt, solişti (alto, bas) şi 2 recitatori p.a. 1977 Reşiţa	1976	°
Gheciu, Diamandi	(G9)	*Legendă pentru vioară şi pian*	1953	

Scanned with OKEN Scanner

Gheciu, Diamandi	(G13)	*Legendă pentru violoncel şi pian* (în: Repertoriu instrumental IV - Piese pentru violoncel de compozitori români)	1959	٩ *
Gheciu, Diamandi	(J20)	*Lazăr de la Rusca*, oratoriu (versuri Dan Deşliu), pentru orchestră, cor mixt, soliști (sopran, tenor), p.a. 1961 Bucureşti	1959	° *
Gheciu, Diamandi	(A9)	Baladă pentru vioară şi pian	1967	
Gheorghiu, Valentin	(B36)	*Balada maeştrilor* (versuri Tudor Arghezi) pentru bariton şi pian	1963	° *
Ghidionescu, Grigore	(F23)	*Povestea lui Gruia cel viteaz*, sextet pentru suflători şi pian, suită în 10 părți după poveştile lui Petre Ispirescu	1957	° *
Glodeanu, Liviu	(K2)	*Zamolxe*, op.23, operă în 5 tablouri (libretul compozitorului după Lucian Blaga)	1968-69	٩*d
Glodeanu, Liviu	(F33)	Poemul simfonic *Pintea Viteazul*	1976	°
Glodeanu, Liviu	(J45)	*Un pământ numit România*, op. 32, oratoriu (versuri Nichita Stănescu) pentru orchestră, cor mixt, cor de copii, solo bariton, recitator, p.a. 1977 Bucureşti	1977	° *
Golestan, Stan	(D3)	Ballade roumaine pour harpe	1932	٩
Grefiens, Vinicius	(I33)	*Cântecul păcurariului* pentru cor mixt	f.a.	٩*d
Grefiens Vinicius	(H10)	*Meşterul Manole*, Baladă pentru cor mixt	1979	° *
Grigoriu, Theodor	(H5)	Suită pentru cvartet de coarde *Pe Argeş în sus* (*Balada /.../*)	1953	٩*d
Grigoriu, Theodor	(J38)	*Canti per Europa*, oratoriu (versuri poeți europeni) pentru orchestră şi cor mixt, p.a. 1978 Bucureşti	1975	٩*d
Grigoriu, Theodor	(H11)	*Pe Argeş în sus*, versiune orchestrală a cvartetului de coarde cu acelaşi nume	1980	٩*
Hasnaş, Irina	(I23)	*Vocile Mioriței*, cvintet pentru suflători în 3 părți	1980	°
Hencz, József	(J30)	*Noaptea soarelui*, oratoriu scenic (versuri de Eugen Jebeleanu: *Surâsul Hiroşimei*) pentru orchestră, cor de copii, narator şi soliști (soprană, alto, bariton), p. a. 1982 Tg. Mureş	1969	°
Hencz, József	(E53)	Ciclu de lieduri pe versuri de József Attila (*/.../ Balada omului sărac* - lb. maghiară)	1980	
Hencz, József	(E55)	*Baladă despre fata care a învins moartea* (limba română şi maghiară - versuri de Márki Zoltan), poem-cantată pentru bariton, cor mixt şi orchestră	1982	
Hoinic, Mircea	(D5)	Divertisment pentru orchestră de coarde (*/.../ Cântec bătrânesc /.../*), p. a. 1955 Timişoara	1949	° *
Horceag, Savel	(J7)	*Partidul*, oratoriu (versuri Constantin Titus şi Florin Raba) pentru orchestră, cor mixt, recitator, p.a. 1954 Bucureşti	1954	

Scanned with OKEN Scanner

Horceag, Savel	(J12)	*Moldova*, oratoriu (versuri Petre Ionescu) pentru orchestră, cor mixt, soliști (sopran, bariton, bas) și recitator	1956	
Ijac, Vasile	(B4)	*Cântec bătrânesc* pentru pian și orchestră de coarde	1949	
Iliuț Vasile	(E61)	*9 cerbi* - baladă poem pentru recitatoare, soliști, cor mixt (Bibl. Cons. IX c - 1196)	f. a.	°
Jelescu, Paul	(F15)	Suita românească (*/.../ Haiducească*) pentru orchestră	1951	°
Jelescu, Paul	(G10)	*Soarele și luna*, legendă pentru violoncel și pian	1953	°*
Jelescu, Paul	(F16)	*Cântec haiducesc* pentru bariton (versuri populare) în Cântece și poeme pentru voce și pian	1953-57	°t
Jelescu, Paul	(I4) (J14)	*Mioriţa*, oratoriu (versuri populare) pentru orchestră și cor mixt, p.a. 1969 Arad	1958	°
Jerea, Hilda	(F19)	*Cântec de haiducie* pentru tenor, în Cântece pe versuri populare, lieduri pentru diferite formații vocale și pian	1955	°t*d
Jerea, Hilda	(F20)	*Haiducii*, balet în 3 acte (libret Gelu Matei și Hilda Jerea), premiera 1956 București	1956	°
Jerea, Hilda	(F21)	Suita I din baletul *Haiducii* (pentru orchestră)	1956	°
Jerea, Hilda	(F22)	Suita II din baletul *Haiducii* (pentru orchestră)	1956	°*
Jodal, Gabor	(E38)	*Balade despre micul general* (versuri de Cicerone Teodorescu), în Patos contemporan,lieduri pentru bariton și pian	1966	
Jora, Mihail	(E23)	*Balada* op.37 (versuri de Mariana Dumitrescu)	1955	
Jora, Mihail	(E41)	*Balada gândurilor* op. 54, pentru voce înaltă și pian, în 10 Cântece pe versuri de Mariana Dumitrescu	1968	°t
Kirculescu, Nicolae	(C2)	*23 August*, baladă pentru violoncel și pian	1950	°
Kirculescu, Nicolae	(G18)	Legendă pentru vioară și pian	1979	°
Kozma, Géza	(B10)	Baladă pentru pian	1964	
Kozma, Matei	(E34)	*Baladă despre Donca Simo* pentru voce medie și pian (versuri de Nicolae Nasta)	1962	
Kozma, Matei	(E35)	*Balada celui ce cântă în cătușe*, dans dramatic (versuri de L. Aragon), p. a. 1967 Tg Mureș	1963	°
Kozma, Matei	(J48)	*In memoriam Doja*, oratoriu (text de Zeno Ghițulescu) pentru orchestră, cor mixt și soliști (mezzo-soprană, tenor, bas/bariton), p. a. 1978 Tg. Mureș	1977	°

Scanned with OKEN Scanner

Leib, Nachmann	(B9)	*Baladă eroică pentru pian* op. 16 în formă de temă cu variaţiuni	1962	° *
Lerescu, Emil	(I29)	*Mioriţa*, baladă pentru soliști, cor mixt şi pian (Bibl. Cons. IXc-497)	f.a.	°
Lerescu, Emil	(J47)	*Poveste de război* (*Peneş Curcanul*), operă-baladă (după Vasile Alecsandri), p.a. (televizată) 1977 Bucureşti	1977	° *d
Lerescu, Sorin	(G17)	*Legende pentru ansamblu de cameră şi percuţie*	1978	
Marbé, Myriam	(B29)	*2 Balade* pentru voce medie şi pian pe versuri de François Villon (trad. Romulus Vulpescu): *Baladă a zicelor mărunte*; *Baladă doamnelor din vremea de-odinioară* (în vol. Lieduri de compozitori români)	1959 1980	°t °
Marinescu, Dumitru	(D13)	Baladă pentru violă şi pian	1931	°
Mendelsohn, Alfred	(A4)	3 Piese pentru vioară şi pian (*/.../ Balada /.../*)	1937	° *
Mendelsohn, Alfred	(D4)	Baladă pentru cvintet de coarde	f.a.	*
Mendelsohn, Alfred	(E31)	*Cei puternici*, baladă (versuri Nicolae Labiş) pentru orchestră, cor mixt, soliști (soprană, bariton)	1946	
Mendelsohn, Alfred	(J3)	*Imnul iubirii*, simfonie dramatică în 7 tablouri (libret de Al. Devechi după o nuvelă de Turgheniev)	1949	
Mendelsohn, Alfred	(H4)	*Meşterul Manole*, dramă lirică în 3 acte şi 6 tablouri; text de Alexandru Jar, după legenda cu acelaşi nume	1954-56	° *
Mendelsohn, Alfred	(J10)	*Horia*, oratoriu eroic (versuri de Vlaicu Bârna) pentru orchestră, cor bărbătesc, soliști (soprană, mezzo-soprană, bariton, bas) şi povestitor (tenor dramatic)	1956	°t*
Mendelsohn, Alfred	(J11)	*1907*, oratoriu (versuri Tudor Arghezi) pentru orchestră, cor mixt, soliști (mezzo-soprană, tenor, bariton, bas), p.a. 1957 Bucureşti	1959	°
Mendelsohn, Alfred	(J21)	*Sub cerul de vară*, simfonie-cantată (după poemul *Teroare* de Maria Banuş) pentru orchestră, cor mixt, soliști (soprană, mezzo-soprană, tenor, bariton), 2 recitatori, 1 copil, p.a. 1959 Bucureşti	1960	° *
Mendelsohn, Alfred	(J23)	*Pentru marele Octombrie*, oratoriu (versuri Vladimir Maiakovski) pentru orchestră, cor mixt, soliști (tenor, bariton), p.a. 1960 Bucureşti	1966	°
Mendelsohn, Alfred	(E40)	*Maluri*, 7 lieduri pentru voce medie şi pian (sau fl., vno., vla. şi pian) (versuri Mariana Dumitrescu) (*/.../ Baladele /.../*)		

Scanned with OKEN Scanner

Mendelsohn, Alfred	(J25)	*Spinoza*, scene din viaţa unui gânditor (libret de Paul Sterian)	1966	
Mezzetti, Enrico	(E2)	*Bălcescu murind*, baladă (versuri Vasile Alecsandri	f. a.	°
Micu, Eugeniu	(C4)	Baladă pentru violoncel şi pian	1954	
Micu, Eugeniu	(G14)	*Legendă pentru vioară şi orchestră în re minor*	1972	
Miculi, Carol	(B1)	*Douze airs nationaux roumains* (*Ballades...*) recuillis et transcrits pour le piano	f. a.	°
Miculi, Carol	(B2)	Ballade pour piano op.21	f. a.	°
Milcoveanu, Dumitru	(E47)	3 Cântece pe versuri de Constantin Milcoveanu (*Baladă* pentru bas şi pian...)	1976	°
Moldovan, Mihai	(I7)	*Spaţii şi timpuri mioritice* pentru cvintet de coarde, p.a. 1976 Satu-Mare	1971	°
Moldovan, Mihai	(F31)	*Cântece străbune* (*Musica per Ars Nova*), cantată cu soprană, fără text	1971-72	°*
Moldovan, Mihai	(J34)	*Trepte ale istoriei*, operă-frescă (libretul după texte de poeţi clasici şi contemporani români şi după versuri populare) pentru orchestră, cor mixt, un grup concertino, cor cameral, soliști (mezzo-soprană, tenor, bas), p.a. 1973Bucureşti (RTV -Studio)	1972	°*
Moldovan, Mihai	(I10)	*Omagiu lui Anton Pann*, crochiu pentru un spaţiu mioritic nr. 3 pentru cvintet (orchestră) de coarde, p.a. 1976 Braşov	1975	°
Moldovan, Mihai	(I13)	*Cantemiriana*, crochiu pentru un spaţiu mioritic nr. 2 pentru cvintet (orchestră) de coarde, p.a. 1976 Bucureşti	1976	°
Moldovan, Mihai	(I14)	*Rezonanţe*, crochiu pentru un spaţiu mioritic nr. 4 pentru orchestră, p.a. 1978 Bucureşti	1976	°*
Moldovan, Mihai	(I15)	*România vremilor înalte*, crochiu pentru un spaţiu mioritic nr. 5 (versuri Virgil Teodorescu) pentru orchestră şi cor bărbătesc	1977	°*
Moldovan, Mihai	(I17)	*Memoria Putnei*, crochiu pentru un spaţiu mioritic nr. 4 (sic!), pentru orchestră de coarde	1978	°*
Monţia, Emil	(F9)	*Dan Căpitanul*, pentru 2 viori şi pian	f. a.	°
Moroianu, Bogdan	(B5)	Baladă pentru pian op. 4	1950	°*
Mureşianu, Iacob	(F3)	*Ştefan cel Mare*, uvertură (pentru orchestră) inspirată din versurile lui Dimitrie Bolintineanu	1882	°*
Mureşianu, Iacob	(E6)	*Erculeanul* - baladă (versuri de Vasile Alecsandri) pentru orchestră, cor mixt şi soliști (soprană, mezzo-sopr., alto şi tenor)	1890	°*

Scanned with OKEN Scanner

Mureşianu, Iacob	(H1)	*Mănăstirea Argeşului* - baladă românească în 3 părţi (versuri de Vasile Alecsandri), pentru orchestră, cor mixt şi soliţi (tenor, bariton şi bas), p.a. 1895 Sibiu	1895	° *
Mureşianu, Iacob	(H2)	Uvertură la balada *Mănăstirea Argeşului* pentru orchestră	1895	° *
Mureşianu, Iacob	(F5)	*Brâncoveanu Constantin* - baladă dramatică (versuri de Vasile Alecsandri), pentru orch., cor bărbătesc şi soliţi (2 tenori, 2 başi)	1905	°
Musicescu, Gavriil	(F38)	*Stejarul şi cornul* (Piese corale din creaţia clasică românească) Bibl. Cons. IXc-830	f. a.	°
Neagu, Mircea	(C7)	Baladă pentru violoncel şi pian	1955	° *
Neagu, Mircea	(I31)	*Mioriţa*, baladă pentru cor bărbătesc pe versuri populare (Bibl. Cons. IXc-459)	f. a.	°
Negulescu, Claudiu	(E15)	*Balada izvoarelor luminii* op. 5, cantată (versuri D. Vasilescu-Liman) pentru orchestră, cor mixt, cor de copii, soliţi (soprană,bas), p.a. 1952 Bucureşti	1951	°
Negulescu, Claudiu	(E18)	*Baladă dobrogeană* op.6 - cantată (versuri D. Vasilescu-Liman) pentru orchestră, cor mixt, soliţi (mezzo-soprană, bas), p.a. 1952 Bucureşti	1952	
Negulescu, Claudiu	(E32)	*Balada pricteniei* op. 37 nr. 2 (versuri Veronica Porumbacu), pentru orchestră, cor mixt, soliţi (soprană, tenor), p.a. 1961 Iaşi	1960	
Nichifor, Şerban	(J53)	*Oratoriu de cameră* pentru flaut, oboi, corn percuţie, 2 violini, viola, violoncel, soliţi (soprană, mezzo-soprană, bas - fără text) şi bandă magnetică (orgă şi cor)	1979	
Olah, Tiberiu	(J18)	*Constelaţia omului*, oratoriu (versuri Vladimir Maiakovski) pentru orchestră, solo tenor (sau soprană), recitator, p.a. 1961 Bucureşti	1958-60	° *
Oschanizky, Richard	(D8)	Sonată pentru clarinet şi pian (*Baladă*, Improvisation crépusculaire, Gloria)	1967	
Palade, Constantin	(E16)	*Balada despre Gheorghe Doja*, cantată (versuri de Nicolae Nasta) pentru orchestră, cor mixt, solo bariton, p.a. 1951 Bucureşti	1951	° *
Palade, Constantin	(J8)	*Grivita luptătoare*, oratoriu (versuri Nicolae Nasta) pentru orchestră, cor mixt, soliţi (mezzo-soprană, bas), p.a. 1954 Bucureşti	1954	° *d
Paschil, Iosif	(H3)	*Curtea de Argeş* - Suită pentru orchestră	1927	°
Paşcanu, Alexandru	(D10)	Baladă pentru clarinet şi clavecin (sau pian, sau orchestră de coarde) p.a. 1978 Bucureşti	1977	° *d

Scanned with OKEN Scanner

Petra-Basacopol, Carmen	(E39)	*Moartea căprioarei* op.26 - baladă (versuri de Nicolae Labiş) pentru orchestră, cl. solo, pf. solo, bariton solo, p.a. 1967 Ploieşti	1966	°
Petra-Basacopol, Carmen	(I24)	Baletul *Miorița* op. 47	1980	°*
Petra-Basacopol, Carmen	(I25)	Suită din baletul *Miorița*, p.a. 1983 Bucureşti	1983	
Petrescu, Dinu	(J37)	*Din inimi*, oratoriu (textul compzitorului) pentru 2 coruri mixte, cor de copii, sintetizator, bandă magnetică şi modulaţie electronică, p.a. 1975 Bucureşti	1974-75	°
Popa, Mircea	(F17)	3 Balade haiduceşti pentru voce gravă şi pian (versuri populare): *Balada haiducului Mantu; Balada haiducului Jumanta; Balada feciorului către maică-sa*	1954	
Popovici, Doru	(G11)	*Poemele Evei* op.8 nr. 3 pentru voce gravă şi pian (versuri Lucian Blaga): *Legenda...*	1955	
Popovici, Doru	(E64)	*Balada lui Horea* (versuri de Marta Popovici) Bibl. Cons. IXc-864	f. a.	°
		Balada lui Iancu (versuri D. Filimon) Bibl. Cons. IXc-504	f. a.	°
Popovici, Doru	(J41)	*1877*, cantată dramatică (versuri Valeriu Bucuroiu) pentru orchestră şi cor mixt, p.a. 1977 Bucureşti	1976-77	°
Popovici, Doru	(D14)	*Pastorale bănăţene*, op. 65, pentru orchestră de cameră (*/.../ Baladă /.../*)	1980	°
Popovici, Doru	(E56)	*Balada lui Horea*, op.85, cantată (versuri de Marta Popovici) pentru cor mixt şi orchestră, p. a. 1985 Timişoara	1983	°
Popovici, Elise	(C9)	Baladă pentru violoncel şi pian	1970	
Porumbescu, Ciprian	(A1)	Baladă pentru vioară şi pian op. 29	1880	°t°d
Profeta, Laurenţiu	(J17)	*Întâmplarea din grădină*, oratoriu (versuri Cicerone Teodorescu) pentru orchestră, cor de copii, 4 soliști (copii), povestitor (bariton), p.a. 1961 Bucureşti	1958	°t°
Racoviţă-Flondor, Florica	(G16)	*Legendă pentru pian*	1976	
Radovici, Eugen	(B6)	Baladă romantică pentru pian în memoria lui Gheorghe Doja	1952	°
Riegler, Emil	(E65)	*Cintalina*, baladă pentru cor mixt cu solo de sopran şi tenor (Bibl. Cons. IX c - 1138, Donaţie D.D. Botez)	f. a.	°
Rogalschi, Theodor	(A3)	Baladă pentru vioară şi pian	f. a.	°
Rogalski, Theodor	(F12)	*Iancu Jianu, Mihu Copilul*, pentru voce înaltă şi pian (versuri populare)	f. a.	

Scanned with OKEN Scanner

Rogalski, Theodor	(F13)	*3 Balade pe versuri populare* (*Toma Alimoş, Jancu Jianu, Mihu Copilul*), pentru tenor solo şi orchestră	1940	° *
Roman, Elly	(G8)	*Rapsodia ţiganilor*, legendă muzicală în 2 părţi (libret Mircea Ştefănescu, texte Radu Costăchescu), premieră 1948 Bucureşti (Teatrul Naţional)	1948	°
Rusu, Liviu	(E21)	*3 Balade cu oşteni* pentru soprană şi pian (versuri de Mircea Streinul): *Cantată în azur alburiu, Au trecut luciferenţi prin toamnă, Cât lucru au culegătorii de stele*	1954	
Sarchizov, Sergiu	(J16)	*Pe lespedea eroilor*, oratoriu (versuri diverse de poeţi contemporani) pentru orchestră, cor mixt, solo soprană, p.a. 1959 Bucureşti	1958	°t*
Sarchizov, Sergiu	(E43)	*Balada celui fără nume*, cantată (versuri Nicolae Tăutu) pentru orchestră, cor de copii, cor bărbătesc, solo mezzo-soprană, p.a. 1972 Tg. Mureş	1971	°*d
Sarchizov, Sergiu	(J65)	*Anul tânăr '44* (*Balada anilor eroici*), operă-balet pentru televiziune (libret Nina Cassian), p.a. 1984 Bucureşti (Orch. RTV)	1984	°
Sbârcea, Gheorghe	(E19)	3 *Cântece* pentru voce medie şi pian (sau ansamblu cameral) (pe versuri de Gheorghe Topârceanu) (*Balada unui greier mic...*)	1953	°
Scărlătescu, Ion	(G2)	*Legenda Rinului*, pentru voce şi pian (versuri Emanuel Geibel)	f. a.	°
Simionescu, Constantin	(E54)	*Balada mînţilor furate pentru dor de dreptate* (versuri de Cristian Frilovsky) pentru orchestră şi bariton solo	1982	
Socor, Matei	(J22)	*Stejarul din Borzeşti*, oratoriu (versuri Dan Deşliu) pentru orchestră, cor mixt, cor bărbătesc, soliţi (tenor, bariton, bas), p.a. 1961 Bucureşti	1960	°
Şuţu, Rodica	(B7)	Baladă pentru pian în do minor op. 14	1957	
Şoima, Gheorghe	(D12)	Baladă pentru violenă, viobasă cu sau fără orchestră de coarde	1980	°
Teodossiu, Lucian	(G3)	*Legendă* pentru voce înaltă şi pian (versuri George Coşbuc)	1920	°
Teodossiu, Lucian	(B3)	Baladă pentru pian în la minor	1920	°
Timaru, Valentin	(E46)	*Cântece pe versurile Anei Blandiana* pentru soprană şi pian (/.../ Baladă /:../)	1975	°
Timaru, Valentin	(I22) (J55)	*Cântece de vremuire* - oratoriu liric (/.../Epilog „Ciobănaş de la miori") (versuri populare)	1979-82	
Timaru, Valentin	(H12)	*Meşterul*, cantată pentru recitator, cor mixt şi orchestră (versuri Nicolae Labiş), p.a. 1982 Cluj-Napoca	1980	°

Scanned with OKEN Scanner

Timaru, Valentin	(I26) (J60)	*Pe urmele Mioriței* - oratoriu liric (versuri populare) pentru formație orch. (neconvențională),cor mixt și soliști (soprană, contraalto, 2 tenori, bas	1983	
Timiș, Vasile	(A11)	2 Piese pentru vioară și pian (*Mica baladă /.../*) în Piese de repertoriu românesc pentru vioară și pian - Caiet IV	1978	°t
Toduță, Sigismund	(B33)	*Balada steagului* (versuri Victor Tulbure) pentru orchestră, cor mixt, solo soprană, p.a. 1961 Cluj-Napoca	1961	°*
Toduță, Sigismund	(I5) (J19)	*Miorița*, oratoriu-baladă (versuri Vasile Alecsandri) pentru orchestră, cor mixt, soliști (soprană, alto, tenor), p.a. 1969 București	1958-68	°t*d
Toduță Sigismund	(J42)	*Pe urmele lui Horea*, oratoriu într-un act (versuri populare) pentru orchestră, cor mixt, soliști (tenor, bariton, bas-bariton), p.a. 1978 Cluj-Napoca	1976-78	°t*d
Toduță Sigismund	(H9) (J51) (K3)	*Meșterul Manole*, operă-oratoriu în 3 acte pentru orchestră, cor mixt, cor bărbătesc, cor de copii, soliști (soprană lirică, bariton, bas cantabil) și recitator (libretul compoz. după drama lui Lucian Blaga), p.a. 1985 Cluj-Napoca	1977-82	°*
Trăilescu, Cornel	(E26)	*Balada unui greier mic* pentru bas și pian (versuri de Gheorghe Topârceanu)	1957	*
Türk, Hans Peter	(D49)	Balade populare săsești pentru suflători, timp. și cor mixt	1978	
Țăranu, Cornel	(C8)	Sonată-poem - *„Baladă ardeleană"*, pentru violoncel și pian	1956	°
Țăranu, Cornel	(J59)	*Cântece nomade*, oratoriu pentru orchestră (neconvențională) soliști (2 mezzo- soprane, tenor, bariton)și recitator (versuri Cezar Baltag), p.a. 1983Cluj-Napoca	1982	*
Varga, Ovidiu	(J9)	*Scânteia eliberării*, oratoriu (versuri Victor Tulbure) pentru orchestră, cor mixt, soliști (mezzo-soprană, bariton, bas), p.a. 1954 București	1954	°*d
Velehorschi, Alexandru	(D15)	Baladă pentru violă și pian (în *Album de piese românești pentru violă și pian* - Litogr.)	1981	°t*
Velehorschi, Alexandru	(I28)	*Ecouri mioritice*, pentru vioară și pian	1985	*
Vescan, Mauriciu	(E28)	*Baladă* - (versuri de Victor Tulbure) pentru		

Scanned with OKEN Scanner

		orchestră şi bariton solo, p.a. 1960 Bucureşti	1958	° *
Vidu, Ion	(F40)	*Ştefan, Domn cel Mare* („Piese corale din creaţia clasică românească") Bibl. Cons. IXc-830	f. a.	°
Vieru, Anatol	(I3) (J13)	*Mioriţa*, oratoriu în 8 părţi (versurile baladei populare) pentru orchestră, cor mixt, cor de copii şi solişti (tenor şi bariton), p.a. 1958 Bucureşti	1956-57	° *
Vieru, Anatol	(J32)	*Clepsidra II*, oratoriu (versuri populare) pentru orchestră, cor mixt, solişti (nai şi ţambal), p.a. 1972 Bucureşti	1970-72	°t*d
Vlad, Marta-Marina	(G19)	2 Piese pentru pian (*Legendă /.../*)	1982	°
Vulcu, Sorin	(I9)	*Multisonuri mioritice* pentru tulnice, percuţie, cor mixt şi bandă magnetică (sau 6 tulnice şi bandă magnetică)	1975	° *
Vulcu, Sorin	(J66)	*Mircea cel Mare*, oratoriu frescă (după poemul lui Mircea M. Ştefănescu) pentru orchestră, cor mixt şi solişti (soprană, mezzo-soprană, tenor şi bas)	1986	°
Wachmann, Ion-Andrei	(F2)	*Cetatea Neamţului*, baladă (versuri populare) pentru solişti, cor şi orchestră	f. a.	°
Winkler, Adalbert	(B20)	*Balada „Tudor Vladimirescu "*pentru bariton şi pian (pe versuri populare)	1953	
Winkler, Adalbert	(B8)	Baladă şi Scherzo pentru pian	1961	
Zeman, Anton	(J46)	*Arcade peste timp*, oratoriu, frescă istorică în 6 tablouri (texte clasice şi contemporane) pentru orchestră, cor mixt, alto solo, recitator, p.a. 1978 Iaşi	1977	° *
Zirra, Alexandru	(G5)	*Cetatea Neamţului*, legendă pentru orch.	1936	°

Scanned with OKEN Scanner

Lucrări din muzica românească legate de ideea de „baladă", „legendă" etc.

(După Mihai Popescu: *Repertoriul general al creației muzicale românești* , Editura muzicală, București 1979 (vol. I - Muzică simfonică, Muzică concertantă, Muzică vocal-simfonică, Muzică de operă, operetă, balet, Muzică de fanfară), 1981 (vol. II - Muzică de cameră), 1987 (Supliment).

* = tipărit (t) sau existent într-o bibliotecă;

* = disc (d) sau înregistrare radio.

A. Balada pentru vioară (și pian sau orchestră)			
1.Ciprian Porumbescu	Baladă pentru vioară și pian op. 29	1880	* *
2. George Enescu	Ballade en Si bémol majeur, pour piano et violon	1894	*
3. Theodor Rogalschi	Baladă pentru vioară și pian	f. a.	*
4. Alfred Mendelsohn	3 Piese pentru vioară și pian (*/.../ Balada /.../*)	1931	*
5. Gheorghe Dumitrescu	Baladă pentru vioară solo op.2 nr. 2	1939	
6. Ion Borgovan	Baladă pentru vioară și pian	1950	*
7. Ludovic Feldman	Baladă pentru vioară și pian (orchestră)	1952	*
8. Dimitrie Cuclin	Baladă și Allegro vivo pentru vioară și pian	1956	
9. Diamandi Gheciu	Baladă pentru vioară și pian	1967	
10. Nicolae Ciocoiu	Baladă pentru vioară și pian (și în versiune:Trio cu pian)	1968-83	
11. Vasile Timiș	2 Piese pentru vioară și pian (*Mica baladă /.../*) în Piese de repertoriu românesc pentru vioară și pian - Caiet IV	1978	*t
B. Balada pentru pian			
1. Carol Miculi	*Douze airs nationaux roumains (Ballades...)* recuillis et transcrits pour le piano	f. a.	*t
2. Carol Miculi	Ballade pour piano op.21	f. a.	*
3. Lucian Teodosiu	Baladă pentru pian în la minor	1920	*
4. Vasile Ijac	*Cântec bătrânesc* pentru pian și orchestră de coarde	1949	
5. Bogdan Moroianu	Baladă pentru pian op. 4	1950	* *
6. Eugen Radovici	*Baladă romantică pentru pian în memoria lui Gheorghe Doja*	1952	*
7. Rodica Șuțu	Baladă pentru pian în do minor op. 14	1957	
8. Adalbert Winkler	Baladă și Scherzo pentru pian	1961	
9. Nachmann Leib	*Baladă eroică* pentru pian op. 16 în formă de temă cu variațiuni	1962	* *
10. Géza Kozma	Baladă pentru pian	1964	
11. Marcela-Lucreția Constantinescu	Baladă pentru pian	1966	
12. Tudor Dumitrescu	Baladă pentru pian op. 7	1971	

Scanned with OKEN Scanner

C. Balada pentru violoncel şi pian (orchestră)

1. Paul Constantinescu	*Baladă haiducească* pentru violoncel şi pian (orchestră), p.a. 1951 Bucureşti	1950	°t*
2. Nicolae Kirculescu	*23 August*, baladă pentru violoncel şi pian	1950	°
3. George Enacovici	Baladă pentru violoncel şi pian op. 29	1953	°*
4. Eugeniu Micu	Baladă pentru violoncel şi pian	1954	
5. Wilhelm Berger	Baladă pentru violoncel şi pian	1954	*
6. Tudor Ciortea	Baladă pentru violoncel şi pian	1955	°t*
7. Mircea Neagu	Baladă pentru violoncel şi pian	1955	°*
8. Cornel Ţăranu	Sonată-poem - *„Baladă ardeleană"*, pentru violoncel şi pian	1956	°
9. Elise Popovici	Baladă pentru violoncel şi pian	1970	
10. Florica Dimitriu	Baladă pentru violoncel şi orchestră	1978	
11. Nicolae Ciocoiu	Baladă pentru violoncel şi pian (în *Album de piese româneşti pentru violoncel şi pian*.)	1980	°t

D. Baladă pentru diferite alte instrumente sau formaţii instrumentale

1. Iacob Mureşianu	Uvertură la balada *Mănăstirea Argeşului* pentru orchestră	1895	°*
2. Eduard Caudella	*Dochia*, baladă (pentru orchestră)	f.a.	°
3. Stan Golestan	Ballade roumaine pour harpe	1932	°
4. Alfred Mendelsohn	Baladă pentru cvintet de coarde	1937	°*
5. Mircea Hoinic	Divertisment pentru orchestră de coarde (*/.../ Cântec bătrânesc /.../*), p.a. 1955 Timişoara	1949	°*
6. Wilhelm Berger	Baladă pentru violă şi pian	1953	*
7. Romeo Alexandrescu	Baladă pentru harpă solo	1962	°*
8. Richard Oschanizky	Sonată pentru clarinet şi pian (*Baladă*, Improvisation crépusculaire, Gloria)	1967	
9. Dumitru Bughici	Baladă concertantă (pentru orchestră), op. 36, p.a. 1970 Iaşi	1969	°*
10. Alexandru Paşcanu	Baladă pentru clarinet şi clavecin (sau pian, sau orchestră de coarde) p.a. 1978 Bucureşti	1977	°*d
11. Wilhelm Berger	Baladă pentru orchestră de cameră op. 54 p.a. 1978 Brasov	1978	°
12. Gheorghe Şoima	Baladă pentru violenă, viobasă cu sau fără orchestră de coarde	1980	°
13. Dumitru Marinescu	Baladă pentru violă şi pian	1980	°
14. Doru Popovici	*Pastorale bănăţene*, op. 65, pentru orchestră de cameră (*/.../ Baladă /.../*)	1980	°
15. Alexandru Velehorschi	Baladă pentru violă şi pian (în *Album de piese româneşti pentru violă şi pian*)	1981	°*
16. Theodor Drăgulescu	Simfonie concertantă pentru violoncel, arpă şi orchestră (*Baladă*, Bocet, Scene)	1986	

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

E. Baladă cu voce şi...

1. Alexandru Flechtenmacher	*Balada* din drama *Ghilleri* (versuri de Mihail Pascaly) în *Colecţiunea de melodii naţionale române pentru pianoforte şi cântare* (vol. II - Voce înaltă)	f. a.	°
2. Enrico Mezzetti	*Bălcescu murind*, baladă (versuri Vasile Alecsandri)	f. a.	°
3. Eduard Caudella	*Sergentul*, op. 43, baladă (versuri Vasile Alecsandri), pentru orchestră şi solo bariton	f.a.	°
4. Theodor Fuchs	*Sergentul*, baladă pentru voce şi pian (versuri Vasile Alecsandri)	f. a.	
5. Theodor Fuchs	*Sergentul*, baladă simfonică (versuri Vasile Alecsandri) pentru orchestră, cor mixt şi tenor solo	f. a.	
6. Iacob Mureşianu	*Erculeanul* - baladă (versuri de Vasile Alecsandri) pentru orchestră, cor mixt şi solişti (soprană, mezzo-sopr., alto şi tenor)	1890	°
7. Eduard Caudella	*Calafatul*, op. 54, baladă pentru orchestră cor mixt şi solo bariton	1911	°
8. Eduard Caudella	*Peste munţi*, op.55,baladă (versuri Matilda Cugler-Poni)	1912	°
9. Eduard Caudella	*Rugămintea din urmă*, op. 58, baladă pentru voce medie şi pian (versuri George Coşbuc)	1912	°
10. Constantin Bobescu	*El-Zorab*, baladă pentru orchestră, cor bărbătesc, solo voce medie (versuri George Coşbuc), p.a. 1920 Craiova	1916	
11. Constantin Bobescu	*Zobail*, baladă pentru orchestră şi solo tenor (versuri George Coşbuc), p.a. 1927 Bucureşti	1926	
12. Constantin Bobescu	*Trei, Doamne, şi toţi trei*, baladă pentru orchestră şi solo bariton (versuri George Coşbuc), p.a. 1937 Bucureşti	1936	°
13. Paul Constantinescu	*Ryga Crypto şi Lapona Enigel*, mică baladă pentru orchestră, solişti (soprană şi alto) şi recitator (versuri Ion Barbu), p.a. 1966 Bucureşti	1936-51	°
14. Eugen Cuteanu	*Carol al IX-lea*, baladă pentru orchestră, cor mixt şi solişti (tenor, bariton) (versuri George Coşbuc), p.a. 1957 Timişoara	1939	°
15. Claudiu Negulescu	*Balada izvoarelor luminii* op. 5, cantată (versuri de D. Vasilescu-Liman) pentru orchestră, cor mixt, cor de copii, solişti (soprană, bas), p.a. 1952 Bucureşti	1951	°
16. Constantin Palade	*Balada despre Gheorghe Doja*, cantată (versuri de Nicolae Nasta) pentru orchestră, cor mixt, solo bariton, p.a. 1951 Bucureşti	1951	°

Scanned with OKEN Scanner

17. Nicolae Brânzeu	*Cântec bătrânesc* pentru bas şi pian (versuri populare)	1951	•
18. Claudiu Negulescu	*Baladă dobrogeană* op.6 - cantată (versuri de D. Vasilescu-Liman) pentru orchestră, cor mixt, soliști (mezzo-soprană, bas), p.a. 1952 Bucureşti	1952	
19. Gheorghe Sbârcea	3 *Cântece* pentru voce medie şi pian (sau ansamblu cameral) (pe versuri de Gheorghe Topârceanu) (*Balada unui greier mic...*)	1953	•
20. Adalbert Winkler	*Balada Tudor Vladimirescu* pentru bariton şi pian (pe versuri populare)	1953	
21. Liviu Rusu	*3 Balade cu oşteni* pentru soprană şi pian (versuri de Mircea Streinul: *Cantată în azur alburiu, Au trecut luciferenţi prin toamnă, Cât lucru au culegătorii de stele*)	1954	
22. Mansi Barberis	*Baladă* pentru bariton şi pian sau orchestră (versuri de Mariana Dumitrescu), p.a. 1955 Bucureşti	1955	•*
23. Mihail Jora	*Balada* op.37 (versuri de Mariana Dumitrescu)	1955	
24. Florica Dimitriu	*Ancearul*, baladă (versuri A.S. Puşkin) pentru orchestră şi bariton solo	1956	•
25. Constantin Bobescu	*Regina ostrogoţilor*, baladă pentru orchestră şi cor mixt (versuri George Coşbuc), p.a. 1967 Bucureşti	1957	••
26. Cornel Trăilescu	*Balada unui greier mic* pentru bas şi pian (versuri de Gheorghe Topârceanu)	1957	•
27. Mircea Chiriac	*Romanţa* şi *Balada unui greier mic* pentru cvartet vocal (sau voce înaltă) şi pian (versuri George Topârceanu)	1957	•*
28. Mauriciu Vescan	*Baladă* - (versuri de Victor Tulbure) pentru orchestră şi bariton solo, p.a. 1960 Bucureşti	1958	••
29. Myriam Marbé	2 Balade pentru voce medie şi pian pe versuri de François Villon (trad. Romulus Vulpescu): *Baladă a ziselor mărunte*; *Baladă doamnelor din vremea de odinioară* (în vol. Lieduri de compozitori români)	1959	•
30. Remus Georgescu	*Amintirile pământului*, baladă pentru orchestră şi cor mixt (versuri Mihai Beniuc) p.a. 1961 Oradea	1959-60	••d
31. Alfred Mendelsohn	*Cei puternici*, baladă (versuri Nicolae Labiş) pentru orchestră, cor mixt, soliști (soprană, bariton)	f.a.	•
32. Claudiu Negulescu	*Balada prietenici* op. 37 nr. 2 (versuri de Veronica Porumbacu), pentru orchestră, cor mixt, soliști (soprană, tenor), p.a. 1961 Iaşi	1960	

33. Sigismund Toduță	*Balada steagului* (versuri Victor Tulbure) pentru orchestră, cor mixt, solo soprană, p.a. 1961 Cluj-Napoca	1961	° *
34. Matei Kozma	*Baladă despre Donca Simo* pentru voce medie și pian (versuri de Nicolae Nasta)	1962	
35. Matei Kozma	*Balada celui ce cântă în cătușe*, dans dramatic (versuri de L. Aragon), p.a. 1967 Tg Mureș	1963	°
36. Valentin Gheorghiu	*Balada maeștrilor* (versuri Tudor Arghezi) pentru bariton și pian	1963	° *
37. Remus Georgescu	*Baladă* (versuri Adrian Maniu) pentru orchestră, cor de femei și recitator, p.a. 1967 Tg. Mureș	1966	° *
38. Gabor Jodal	*Balade despre micul general* (versuri de Cicerone Teodorescu), în Patos contemporan, lieduri pentru bariton și pian	1966	
39. Carmen Petra-Basacopol	*Moartea căprioarei* op.26 - baladă (versuri de Nicolae Labiș) pentru orchestră, cl. solo, pf. solo, bariton solo, p.a. 1967 Ploiești	1966	°
40. Alfred Mendelsohn	*Maluri*, 7 lieduri pentru voce medie și pian (sau fl., vno., vla. și pian) (versuri Mariana Dumitrescu) (/.../ *Baladele* /.../)	1966	°
41. Mihail Jora	*Balada gândurilor* op. 54, pentru voce înaltă și pian, în 10 Cântece pe versuri de Mariana Dumitrescu	1968	°t
42. Tudor Ciortea	*Balada fiului pierdut* pentru 3 voci de femei, clarinet, violoncel și harpă versuri de Lucian (Blaga)	1969	°
43. Sergiu Sarchizov	*Balada celui fără nume*, cantată (versuri Nicolae Tăutu) pentru orchestră, cor de copii, cor bărbătesc, solo mezzo-soprană, p.a. 1972 Tg. Mureș	1971	° *d
44. Tudor Ciortea	*Cununa soarelui*, baladă pentru cor mixt, 6 instrumente și percuție (versuri Dumitru Ciurezu)	1972	°
45. Marcela Lucreția Constantinescu	*5 Balade pe versuri de Mateiu Caragiale*, pentru voce și pian (între care *La Argeș*, pentru voce medie)	1974	
46. Valentin Timaru	*Cântece pe versurile Anei Blandiana* pentru soprană și pian (/.../ *Baladă* /:../)	1975	°
47. Dumitru Milcoveanu	*3 Cântece pe versuri de Constantin Milcoveanu* (*Baladă* pentru bas și pian...)	1976	°
48. Lerescu, Emil	*Poveste de război* (*Peneș Curcanul*), operă-baladă (după Vasile Alecsandri), p.a. (televizată) 1977 București	1977	° *d
49. Florin Dimitriu	*Apa vie* - operă-baladă în 3 acte (pe un poem-libret de Marcel Ionescu)	1977-79	°

Scanned with OKEN Scanner

50. Hans Peter Türk	Balade populare săseşti pentru suflători, timp. şi cor mixt	1978	
51. Mircea Chiriac	*Ars poetica*, 5 poeme pentru tenor şi orchestră (/.../ *Balada unui greier mic* - George Topârceanu), p.a. 1981 Arad	1980	°*d
52. Boldizsár Cziky	*Baladă* pentru cor mixt şi orchestră (versuri populare), p.a. 1981 Tg. Mureş	1980	°*
53. József Hencz	Ciclu de lieduri pe versuri de Jósef Attila (/.../ *Balada omului sărac* - l. maghiară)	1980	
54. Constantin Simionescu	*Balada minţilor furate pentru dor de dreptate* (versuri de Cristian Frilovsky) pentru orchestră şi bariton solo	1982	
55. József Hencz	*Baladă despre fata care a învins moartea* (limba română şi maghiară - versuri de Márki Zoltan), poem-cantată pentru bariton, cor mixt şi orchestră	1982	
56.Doru Popovici	*Balada lui Horea* - cantată pentru bas, cor mixt şi orchestră (versuri de Martha Popovici) op. 85	1983	
57. Ion Crişan	*Primăvara în Valea Jiului*, baladă pentru orchestră şi cor mixt (versuri de Mihnea Gheorghiu)	1984	
58. Liviu Comes	*Baladă* pentru cor mixt (Bibl. Cons. IX c - 1107)	f. a.	°
59. George Dericţeanu	*Stanţe maramureşene* (*Balada păcurarului* /.../) cor (Bibl. Cons. IX c- 621)	f. a.	°
60. Viniciu Grefiens	*Meşterul Manole - baladă* pentru cor mixt à cappella (Bibl. pers.)	f. a.	°
61. Vasile Iliuţ	*9 cerbi* - baladă poem pentru recitatoare, soliţi, cor mixt (Bibl. Cons. IX c - 1196)	f. a.	°
62. Emil Lerescu	*Mioriţa*, baladă pentru soliţi, cor mixt şi pian	f. a.	
63. Mircea Neagu	*Mioriţa*, baladă pentru cor bărbătesc (versuri populare)	f. a.	
64 Doru Popovici	*Balada lui Horea, Balada lui Iancu* - piese corale		
65. Emil Riegler	*Ciutalina*, baladă pentru cor mixt cu solo de sopran şi tenor (Bibl. Cons. IX c - 1138, Donaţie D.D. Botez)	f. a.	°

Scanned with OKEN Scanner

F. Lucrări cu subiect de baladă sau similar

1. Alexandru Flechtenmacher	*Mama lui Ştefan cel Mare* pentru voce medie şi pian (versuri de Dimitrie Bolintineanu)	1848	°t
2. Ion-Andrei Wachmann	*Cetatea Neamţului*, baladă (versuri populare) pentru solişti, cor şi orchestră	f. a.	°
3. Iacob Mureşianu	*Ştefan cel Mare*, uvertură (pentru orchestră) inspirată din versurile lui Dimitrie Bolintineanu	1882	°*
4. Gheorghe Dima	*Mama lui Ştefan cel Mare*, baladă (versuri de Dimitrie Bolintineanu) pentru orchestră, cor mixt şi solişti (mezzo-soprană şi bas)	1884	°
5. Iacob Mureşianu	*Brâncoveanu Constantin* - baladă dramatică (versuri de Vasile Alecsandri), pentru orch., cor bărbătesc şi solişti (2 tenori, 2 başi)	1905	°
6. Gheorghe Dima	*Groza*, baladă (versuri de Vasile Alecsandri) pentru orchestră şi bas solo	1914	°
7. Gheorghe Dima	Cântece şi balade pentru voce şi pian, cu text român şi german (*/.../ Groza*, baladă de Vasile Alecsandri */.../*, *Ştefan Vodă şi codrul*, versuri de Vasile Alecsandri */.../*)	f. a.	°*
8. Eduard Caudella	*Umbra lui Ştefan cel Mare*, fantezia III pe cântece populare româneşti pentru vioară şi pian	1915	°
9. Emil Monţia	*Dan Căpitanul*, pentru 2 viori şi pian	f. a.	°
10. Constantin Bobescu	*Haiduceasca*, pentru voce înaltă şi pian (sau cvartet de coarde) (versuri Ion Borgovan)	1916	°t
11. Constantin Bobescu	*Cântec vechi de haiducie*, pentru voce medie (versuri Şt.O. Iosif) în 9 Cântece pentru voce şi pian	1918	°t
12. Theodor Rogalski	*Iancu Jianu, Mihu Copilul*, pentru voce înaltă şi pian (versuri populare)	f. a.	
13. Theodor Rogalski	*3 Balade pe versuri populare* (*Toma Alimoş, Jancu Jianu, Mihu Copilul*), pentru tenor solo şi orchestră	1940	°*
14. Paul Constantinescu	Baladă haiducească pentru violoncel şi pian (orchestră), p.a. 1951 Bucureşti	1950	°t*
15. Paul Jelescu	Suita românească (*/.../ Haiduceasca*) pentru orchestră	1951	°
16. Paul Jelescu	*Cântec haiducesc* pentru bariton (versuri populare) în Cântece şi poeme pentru voce şi pian	1953-57	°t
17. Mircea Popa	3 Balade haiduceşti pentru voce gravă şi pian (versuri populare): *Balada haiducului Mantu; Balada haiducului Jumanta; Balada feciorului către maică-sa.*	1954	
18. Dan Constantinescu	*Toma Alimoş*, baladă pentru orch.	1955	°

Scanned with OKEN Scanner

19. Hilda Jerea	*Cântec de haiducie* pentru tenor, în Cântece pe versuri populare, lieduri pentru diferite formaţii vocale şi pian	1955	°t*d
20. Hilda Jerea	*Haiducii*, balet în 3 acte (libret Gelu Matei şi Hilda Jerea), premiera 1956 Bucureşti	1956	°
21. Hilda Jerea	Suita I din baletul *Haiducii* (pentru orchestră)	1956	°
22. Hilda Jerea	Suita II din baletul *Haiducii* (pentru orchestră)	1956	°*
23. Grigore Ghidionescu	*Povestea lui Gruia cel viteaz*, sextet pentru suflători şi pian, suită în 10 părţi după poveştile lui Petre Ispirescu	1957	°*
24. Mircea Chiriac	*Iancu Jianu*, balet în trei acte (libret de Oleg Danovschi)	1959-1963	°
25. Mircea Chiriac	Suita I din baletul *Iancu Jianu* (pentru orchestră), p.a. 1960 Bucureşti	1960	°t*d
26. Mircea Chiriac	Suita II din baletul *Iancu Jianu* (pentru orchestră), p.a. 1962 Bucureşti	1962	°*d
27. Liviu Comes	*Suită haiducească* (pentru orchestră) p.a. 1964 Cluj-Napoca	1963	°
28. Mircea Chiriac	*5 Dansuri pentru vioară şi pian din Baletul Iancu Jianu*	1964	°*
29. Nicolae Brânduş	*Pintea Viteazul* (versuri populare) - versiunea I, *baladă*, pentru suflători, percuţie, cor mixt şi solo tenor, p.a. 1966 Tg. Mureş	1964	°*
	- versiunea II *poem-baladă*, pentru orchestră mare, cu soliţi vocali (tenor şi bariton) sau fără, p.a. 1970 Ploieşti	1970	°*
30. Boldizsár Cziky	*Cântece de vitejie*, 3 melodii după Tinódi Lantos Sebestyen, (pentru orchestră de cameră), p.a. 1971 Tg. Mureş	1971 (?)	°*d
31. Mihai Moldovan	*Cântece străbune* (*Musica per Ars Nova*), cantată cu soprană, fără text	1971-72	°*
32. Mansi Barberis	*Pintea Viteazul*, cantată (versuri de Dominic Stanca) pentru orchestră, cor mixt şi solo bas (bariton)	1973-74	°
33. Liviu Glodeanu	Poemul simfonic *Pintea Viteazul*	1976	°
34. Nicolae Brânduş	*Voinicul şi calul*, baladă haiducească pentru orchestră, cor mixt, soliţi (tenor şi bariton) (versuri populare)	1978	°
35. Nicolae Brânduş	*Simfonie-Baladă* în 3 părţi: *Pintea Viteazul* (versiunea I-1964), *Voinicul şi Calul, Gheorghilaş*, pentru orchestră, cor mixt şi soliţi (tenor şi bas /bariton)	1978	°
36. Doru Popovici	*Balada lui Horea*, op.85, cantată (versuri de Marta Popovici) pentru cor mixt şi orchestră, p. a. 1985 Timişoara	1983	°

Scanned with OKEN Scanner

(Piese corale)

37. Doru Popovici	*Balada lui Horea* (versuri de Marta Popovici)		
	Bibl. Cons. IXc-864	f. a.	°
	Balada lui Iancu (versuri D. Filimon)		
	Bibl. Cons. IXc-504	f. a.	°
38. Gavriil Musicescu	*Stejarul şi cornul*	f. a.	°
39. Ion Vidu	*Ştefan, Domn cel Mare*	f. a.	°

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

G. Legendă...

1. George Enescu	*Légende pour trompette avec accompagnement de piano*	1906	° *
2. Ion Scărlătescu	*Legenda Rinului*, pentru voce şi pian (versuri Emanuel Geibel)	f. a.	°
3. Lucian Teodossiu	*Legendă pentru voce înaltă şi pian* (versuri George Coşbuc)	1920	°
4. Constantin Bobescu	*Eva şi Legenda*, lieduri pentru soprană şi orchestră (versuri de Lucian Blaga), p.a. 1969 Berlin (RDG)	1926	
4. Mihail Andricu	*Legendă*, op. 6 (pentru orchestră), 3 teme liturgice	1927	° *
5. Alexandru Zirra	*Cetatea Neamţului*, legendă pentru orch.	1936	°
6. Filaret Barbu	*Babacai*, legendă (pentru orchestră) p.a. 1943 Iaşi	1941-51	
7. Gheorghe Dumitrescu	*5 Poeme pe versuri de Lucian Blaga* pentru voce medie şi pian (*Legenda...*)	1944	°
8. Elly Roman	*Rapsodia ţiganilor*, legendă muzicală în 2 părţi (libret Mircea Ştefănescu, texte Radu Costăchescu), premieră 1948 Bucureşti (Teatrul Naţional)	1948	°
9. Diamandi Gheciu	*Legendă pentru vioară şi pian*	1953	
10. Paul Jelescu	*Soarele şi luna*, legendă pentru violoncel şi pian	1953	° *
11. Doru Popovici	*Poemele Evei* op.8 nr. 3 pentru voce gravă şi pian (versuri Lucian Blaga) (*Legenda...*)	1955	
12. Tudor Ciortea	*Legendă* pentru voce înaltă şi pian (versuri Madeleine Riffaud)	1958	*
13. Diamandi Gheciu	*Legendă pentru violoncel şi pian* (în: Repertoriu instrumental IV - Piese pentru violoncel de compozitori români)	1959	° *
14. Eugeniu Micu	*Legendă pentru vioară şi orchestră în re minor*	1972	
15. Mircea Bădulescu	Legendă pontică, pentru mezzo-soprană şi pian (versuri compozitorul)	1974	° *
16. Florica Racoviţă-Flondor	*Legendă pentru pian*	1976	
17. Sorin Lerescu	*Legende pentru ansamblu de cameră şi percuţie*	1978	
18. Nicolae Kirculescu	*Legendă pentru vioară şi pian*	1979	°
19. Marta-Marina Vlad	2 Piese pentru pian (*Legendă /.../*)	1982	°

Scanned with OKEN Scanner

H. Lucrări diferite legate de legenda Mănăstirii Argeşului şi a Meşterului Manole

1. Iacob Mureşianu	***Mănăstirea Argeşului*** - baladă românească în 3 părţi (versuri de Vasile Alecsandri), pentru orchestră, cor mixt şi soliţi (tenor, bariton şi bas)	1895	° *
2. Iacob Mureşianu	Uvertură la balada ***Mănăstirea Argeşului***	1895	° *
3. Iosif Paschil	***Curtea de Argeş*** - Suită pentru orchestră	1927	°
4. Alfred Mendelsohn	***Meşterul Manole***, dramă lirică în 3 acte şi 6 tablouri (text de Alexandru Jar, după legenda cu acelaşi nume)	1949	
5. Theodor Grigoriu	Suită pentru cvartet de coarde ***Pe Argeş în sus*** (*Balada /.../*)	1953	°t*d
6. Nicolae Brânzeu	***Meşterul Manole***, cantată dramatică pentru orchestră, cor mixt şi soliţi: soprană, alto, tenor, bariton (versuri Vasile Alecsandri), p.a. 1969 Arad	1968	°
7. Gheorghe Dumitrescu	***Meşterul Manole***, operă-legendă în 4 acte (libretul autorului)	1970	°
8. Marcela Lucreţia Constantinescu	*5 Balade pe versuri de Matciu Caragiale*, pentru voce şi pian (între care *La Argeş*, pentru voce medie)	1974	
9. Sigismund Toduţă	***Meşterul Manole***, operă-oratoriu în 3 acte pentru orchestră, cor mixt, cor bărbătesc, cor de copii, soliţi (soprană lirică, bariton, bas cantabil) şi recitator (libretul compoz. după drama lui Lucian Blaga), p.a. 1985 Cluj-Napoca	1977-82	° *
10. Vinicius Grefiens	***Meşterul Manole***, Baladă pentru cor mixt	1979	° *
11. Theodor Grigoriu	***Pe Argeş în sus***, versiune orchestrală a cvartetului de coarde cu acelaşi nume	1980	°t*
12. Valentin Timaru	***Meşterul***, cantată pentru recitator, cor mixt şi orchestră (versuri Nicolae Labiş), p.a. 1982 Cluj-Napoca	1980	°

I. Miorița - temă de inspirație

1. Tiberiu Brediceanu	Doine și cântece poporale pentru voce înaltă și pian: Caiet X: *Miorița* I	1921	
	Miorița II	1922	
	Miorița III	1925	
	Miorița IV, V	f. a.	°
2. Tiberiu Brediceanu	*Miorița*, 6 teme ale baladei pentru cvartet vocal cu pian	1955	°*
3. Anatol Vieru	*Miorița*, oratoriu în 8 părți (versurile baladei populare) pentru orchestră, cor mixt, cor de copii și soliști (tenor și bariton), p.a. 1958 București	1956-57	°*
4. Paul Jelescu	*Miorița*, oratoriu (versuri populare) pentru orchestră și cor mixt, p.a. 1969 Arad	1958	°
5. Sigismund Toduță	*Miorița*, oratoriu-baladă (versuri Vasile Alecsandri) pentru orchestră, cor mixt, soliști (soprană, alto, tenor), p.a. 1969 București	1958-68	°t*d
6. Gheorghe Dumitrescu	*Miorița*, baladă pentru orchestră, cor bărbătesc și soliști (soprană, tenor, bariton)	1960	
7. Mihai Moldovan	*Spații și timpuri mioritice* pentru cvintet de coarde, p.a. 1976 Satu-Mare	1971	°
8. Corneliu-Dan Georgescu	*Model mioritic* - operă-balet într-un act, spectacol audio-vizual	1973	°
9. Sorin Vulcu	*Multisonuri mioritice* pentru tulnice, percuție, cor mixt și bandă magnetică (sau 6 tulnice și bandă magnetică)	1975	°*
10. Mihai Moldovan	*Omagiu lui Anton Pann*, crochiu pentru un spațiu mioritic nr. 3 pentru cvintet (orchestră) de coarde, p.a. 1976 Brașov	1975	°
11. Iancu Dumitrescu	*Aulodie mioritică*, muzică pentru clarinet solo și orchestră, 1977 Cluj-Napoca	1975	
12. Iancu Dumitrescu	*Aulodie mioritică*, pentru clarinet și ansamblu de cameră	1975	°*
13. Mihai Moldovan	*Cantemiriana*, crochiu pentru un spațiu mioritic nr. 2 pentru cvintet (orchestră) de coarde, p.a. 1976 București	1976	°
14. Mihai Moldovan	*Rezonanțe*, crochiu pentru un spațiu mioritic nr. 4 pentru orchestră, p.a. 1978 București	1976	°*
15. Mihai Moldovan	*România vremilor înalte*, crochiu pentru un spațiu mioritic nr. 5 (versuri Virgil Teodorescu) pentru orchestră și cor bărbătesc	1977	°*
16. Gheorghe Dumitrescu	*Miorița* - balet-oratoriu pentru cor mixt, soliști și balet (după balada populară *Miorița*)	1977	°

Scanned with OKEN Scanner

17. Mihai Moldovan	*Memoria Putnei*, crochiu pentru un spaţiu mioritic nr. 4 (sic!), pentru orchestră de coarde	1978	° *
18. Florica Dimitriu	Baladă pentru violoncel şi orchestră	1978	
19. Iancu Dumitrescu	*Infinitul univers al mioriţei*, oratoriu pentru orchestră, bandă de magnetofon, cor mixt şi 3 soprane	1978-85	
20. Iancu Dumitrescu	*Mioritizând I*, pentru clarinet si bandă magnetică	1979	
21. Iancu Dumitrescu	*Mioritizând II*, pentru clarinet şi bandă magnetică	1979	
22. Valentin Timaru	*Cântece de vremuire* - oratoriu liric (/.../Epilog „Ciobănaş de la miori") (versuri populare)	1979-82	
23. Irina Hasnaş	*Vocile Mioriţei*, cvintet pentru suflători în 3 părţi	1980	°
24. Carmen Petra-Basacopol	Baletul *Moriţa* op. 47	1980	° *
25. Carmen Petra-Basacopol	Suită din baletul *Moriţa*, p.a. 1983 Bucureşti	1983	
26. Valentin Timaru	*Pe urmele Mioriţei* - oratoriu liric (versuri populare) pentru formaţie orch. (neconvenţională), cor mixt şi soliţti (soprană, contralto, 2 tenori, bas)	1983	
27. Iancu Dumitrescu	*Aulodie mioritică* (Gamma) pentru contrabas şi orchestră, p.a. 1984 Paris	1984	°t°d
28. Alexandru Velehorschi	*Ecouri mioritice*, pentru vioară şi pian	1985	°
(Muzică corală):			
29. Emil Lerescu	*Moriţa*, baladă pentru soliţti, cor mixt şi pian (Bibl. Cons. IXc-497)	f. a.	°
30. Paul Constantinescu	*Moriţa* pentru cor mixt (versuri Vasile Alecsandri)	f. a.	°t°d
31. Mircea Neagu	*Moriţa*, baladă pentru cor bărbătesc pe versuri populare (Bibl. Cons. IXc-459)	f. a.	°
32. Constantin Arvinte	*Horea Păcurarului - Moriţa maramureşană* pentru doi soliţti, cor mixt şi două fluiere (Bibl. Cons. IXc-648)	f. a.	°
33. Vinicius Grefiens	*Cântecul păcurariului* pentru cor mixt	f. a.	°t°d

Scanned with OKEN Scanner

I. Oratorii sau alte tipuri de lucrări vocal-simfonice cu denumiri mixte

1. Dimitrie Cuclin	*David şi Goliath*, oratoriu pentru orchestră, cor mixt, soliţi (2 tenori, bariton, bas)	1928	
2. Paul Constantinescu	*Oratoriu de Paşti pe texte bizantine (Byzantinisches Passions und Osteroratorium)* pentru orchestră, cor mixt, soliţi (mezzosoprană,bariton, bas; episodic tenor, 2 soprane bariton, bas), p.a. 1946 Bucureşti	1943-48	°t*
3. Alfred Mendelsohn	*Imnul iubirii*, simfonie dramatică în 7 tablouri (libret de Al. Devechi după o nuvelă de Turgheniev)	1946	
4. Paul Constantinescu	*Oratoriu de Crăciun pe texte bizantine (Byzantinisches Weinachtsoratorium)* pentru orchestră, cor mixt, soliţi (soprană, alto, tenor, bariton), p.a. 1947 Bucureşti	1947	°t*d
5. Gheorghe Dumitrescu	*Tudor Vladimirescu*, oratoriu în trei părţi (versuri G. Dumitrescu) pentru orchestră, cor de femei, cor bărbătesc, cor mixt şi soliţi (soprană, tenor, bariton, bas), p.a. 1955 Bucureşti	1950	°t*d
6. Sabin Drăgoi	*Povestea bradului*, oratoriu (versuri Nicolae Pascu) pentru orchestră, cor mixt, cor de femei, cor bărbătesc şi soliţi (soprană, mezzo-soprană, tenor, bariton, bas)	1952	°
7. Savel Horceag	*Partidul*, oratoriu (versuri Constantin Titus şi Florin Raba) pentru orchestră, cor mixt, recitator, p.a. 1954 Bucureşti	1954	
8. Constantin Palade	*Grivița luptătoare*, oratoriu (versuri Nicolae Nasta) pentru orchestră, cor mixt, soliţi (mezzo-soprană, bas), p.a. 1954 Bucureşti	1954	° *d
9. Ovidiu Varga	*Scânteia eliberării*, oratoriu (versuri Victor Tulbure) pentru orchestră, cor mixt, soliţi (mezzo-soprană, bariton, bas), p.a. 1954 Bucureşti	1954	° *d
10. Alfred Mendelsohn	*Horia*, oratoriu eroic (versuri de Vlaicu Bârna) pentru orchestră, cor bărbătesc, soliţi (soprană, mezzo-soprană, bariton, bas) şi povestitor (tenor dramatic)	1954-56	° *
11. Alfred Mendelsohn	*1907*, oratoriu (versuri Tudor Arghezi) pentru orchestră, cor mixt, soliţi (mezzo-soprană, tenor, bariton, bas), p.a. 1957 Bucureşti	1956	°t*
12. Savel Horceag	*Moldova*, oratoriu (versuri Petre Ionescu) pentru orchestră, cor mixt, soliţi (sopran, bariton, bas) şi recitator	1956	

Scanned with OKEN Scanner

13. Anatol Vieru	*Mioriţa*, oratoriu în 8 părţi (versurile baladei populare) pentru orchestră, cor mixt, cor de copii şi solişti (tenor şi bariton), p.a. 1958 Bucureşti	1956-57	° *
14. Paul Jelescu	*Mioriţa*, oratoriu (versuri populare) pentru orchestră şi cor mixt, p.a. 1969 Arad	1958	°
15. Wilhelm Berger	*Ştefan Furtună - „1907"*, oratoriu pentru orchestră, cor mixt, solişti (tenor, bariton), p.a. 1959 Iaşi	1958	°t*
16. Sergiu Sarchizov	*Pe lespedea eroilor*, oratoriu (versuri diverse de poeţi contemporani) pentru orchestră, cor mixt, solo soprană, p.a. 1959 Bucureşti	1958	°t
17. Laurenţiu Profeta	*Întâmplarea din grădină*, oratoriu (versuri Cicerone Teodorescu) pentru orchestră, cor de copii, 4 solişti (copii), povestitor (bariton), p.a. 1961 Bucureşti	1958	°t*
18. Tiberiu Olah	*Constelaţia omului*, oratoriu (versuri Vladimir Maiakovski) pentru orchestră, solo tenor (sau soprană), recitator, p.a. 1961 Bucureşti	1958-60	°t*
19. Sigismund Toduţă	*Mioriţa*, oratoriu-baladă (versuri Vasile Alecsandri) pentru orchestră, cor mixt, solişti (soprană, alto, tenor), p.a. 1969 Bucureşti	1958-68	°t*d
20. Diamandi Gheciu	*Lazăr de la Rusca*, oratoriu (versuri Dan Deşliu), pentru orchestră, cor mixt, solişti (sopran, tenor), p.a. 1961 Bucureşti	1959	° *
21. Alfred Mendelsohn	*Sub cerul de vară*, simfonie-cantată (după poemul *Teroare* de Maria Banuş) pentru orchestră, cor mixt, solişti (soprană, mezzo-soprană, tenor, bariton), 2 recitatori, 1 copil, p.a. 1959 Bucureşti	1959	°
22. Matei Socor	*Stejarul din Borzeşti*, oratoriu (versuri Dan Deşliu) pentru orchestră, cor mixt, cor bărbătesc, solişti (tenor, bariton, bas), p.a. 1961 Bucureşti	1960	°
23. Alfred Mendelsohn	*Pentru marele Octombrie*, oratoriu (versuri Vladimir Maiakovski) pentru orchestră, cor mixt, solişti (tenor, bariton), p.a. 1960 Bucureşti	1960	° *
24. Gheorghe Dumitrescu	*Grivița*, oratoriu pentru orchestră, cor mixt, cor de copii, soliști (soprană, mezzosoprană tenor, bas, 2 copii) și povestitor (versuri Cicerone Teodorescu), p.a. 1963 București	1963	° *
25. Alfred Mendelsohn	*Spinoza*, scene din viaţa unui gânditor (libret de Paul Sterian)	1966	

Scanned with OKEN Scanner

39. Gheorghe Dumitrescu	*Soarele neatârnării*, oratoriu închinat independenţei naţionale a României pentru orchestră, cor mixt, soliști (soprană, mezzo-soprană, tenor, bas), solo trompetă versuri clasice şi populare)	1976	°t
40. Remus Georgescu	*Cântare străbunilor*, oratoriu (versuri şi texte diferite) pentru orchestră, cor mixt, soliști (alto, bas) şi 2 recitatori p.a. 1977 Reşiţa	1976	°
41. Doru Popovici	*1877*, cantată dramatică (versuri Valeriu Bucuroiu) pentru orchestră şi cor mixt, p.a. 1977 Bucureşti	1976-77	°
42. Sigismund Toduţă	*Pe urmele lui Horea*, oratoriu într-un act (versuri populare) pentru orchestră, cor mixt, soliști (tenor, bariton, bas-bariton), p.a. 1978 Cluj-Napoca	1976-78	°t*d
43. Gheorghe Dumitrescu	*Mioriţa* - balet-oratoriu pentru cor mixt, soliști şi balet (după balada populară *Mioriţa*)	1977	°
44. Wilhelm Berger	*Anul 1848*, cantată epică pentru orchestră şi cor mixt (versuri Vasile Alecsandri), p.a. 1977 Bucureşti	1977	°*
45. Liviu Glodeanu	*Un pământ numit România*, op. 32, oratoriu (versuri Nichita Stănescu) pentru orchestră, cor mixt, cor de copii, solo bariton, recitator, p.a. 1977 Bucureşti	1977	°*
46. Anton Zeman	*Arcade peste timp*, oratoriu, frescă istorică în 6 tablouri (texte clasice şi contemporane) pentru orchestră, cor mixt, alto solo, recitator, p.a. 1978 Iaşi	1977	°*
47. Emil Lerescu	*Poveste de război (Peneş Curcanul)*, operă-baladă (după Vasile Alecsandri), p.a. (televizată) 1977 Bucureşti	1977	°*d
48. Matei Kozma	*In memoriam Doja*, oratoriu (text de Zeno Ghiţulescu) pentru orchestră, cor mixt şi soliști (mezzo-soprană, tenor, bas/bariton), p. a. 1978 Tg. Mureş	1977	
49. Comes, Liviu	*Cântec de piatră*, oratoriu pentru orchestră, cor mixt şi cvartet vocal (soprană, alto. tenor, bas), p.a. 1979 Bucureşti	1977-78	°
50. Florin Dimitriu	*Apa vie* - operă-baladă în 3 acte (pe un poem-libret de Marcel Ionescu), premiera 1980 Galaţi	1977-79	°

Scanned with OKEN Scanner

51. Sigismund Toduţă	*Meşterul Manole*, operă-oratoriu în 3 acte pentru orchestră, cor mixt, cor bărbătesc, cor de copii, soliști (soprană lirică, bariton, bas cantabil) și recitator (libretul compoz. după drama lui Lucian Blaga), p.a. 1985 Cluj-Napoca (în concert)	1977-82	°t
52. Iancu Dumitrescu	*Infinitul univers al mioriţei*, oratoriu pentru orchestră, bandă de magnetofon, cor mixt şi 3 soprane	1978-85	
53. Şerban Nichifor	*Oratoriu de cameră* pentru flaut, oboi, corn percuţie, 2 violini, viola, violoncel, soliști (soprană, mezzo-soprană, bas - fără text) şi bandă magnetică (orgă şi cor)	1979	
54. Gheorghe Dumitrescu	*Marea trecere*, op. 140, oratoriu scenic în 2 părţi, dedicat fiului Tudor Dumitrescu (Libret de Gheorghe Dumitrescu - s-a folosit muzica celor 9 Preludii pentru pian de Tudor Dumitrescu şi alte motive muzicale) pentru orchestră, cor mixt şi soliști (soprană, mezzo-soprană, 2 tenori, bariton bas)	1979	
55. Valentin Timaru	*Cântece de vremuire* - oratoriu liric (/.../Epilog „Ciobănaş de la miori") (versuri populare)	1979-82	
56. Tiberiu Fatyol	*Burebista Rex*, oratoriu pentru recitator, cor mixt şi orchestră (libretul compozit. după poemul *Dacia Fĕ nix* de Ion Gheorghe), p.a. 1980 Arad	1980	°
57. Theodor Drăgulescu	*Suflet de ţară*, cantată-oratoriu pentru orchestră, cor mixt, solo mezzosoprană (versuri Radu Selejan), p.a. 1981 Craiova	1981	°t*d
58. Gheorghe Dumitrescu	*Luceafărul*, op. 141, balet-operă în 4 tablouri după Mihai Eminescu, p.a. (în concert) 1981 Bucureşti	1981	°
59. Cornel Ţăranu	*Cântece nomade*, oratoriu pentru orchestră (neconvenţională) soliști (2 mezzo-soprane, tenor, bariton) şi recitator (versuri Cezar Baltag), p.a. 1983 Cluj-Napoca	1982	*
60. Valentin Timaru	*Pe urmele Mioriţei* - oratoriu liric (versuri populare) pentru formaţie orch. (neconvenţională), cor mixt şi soliști (soprană, contraalto, 2 tenori, bas)	1983	
61. Dumitru Capoianu	*Echinocţiu*, oratoriu din ciclul *Flăcări de sânge*, pentru cor mixt, recitator, orgă şi orchestră (versuri de Eugen Jebeleanu)	1983-84	°

Scanned with OKEN Scanner

62. Dumitru Capoianu	Solstiţiu, oratoriu din ciclul *Flăcări de sânge*, pentru cor mixt, recitator, orgă şi orchestră (versuri de Eugen Jebeleanu), p.a. 1985 Bucureşti	1983-84	
63. Gheorghe Dumitrescu	*Memento mori*, op. 55, oratoriu dramatic pentru cor, solişti (soprană, alto, tenor, bas) şi orchestră, tratând începutul, înflorirea şi declinul civilizaţiilor omenirii.	1984	
64. Tiberiu Fatyol	*Detestatio belli*, oratoriu închinat păcii (libretul compozitorul după versurile poetului Albius Tibullus) pentru orchestră cor mixt şi bariton solo	1984	°
65. Sergiu Sarchizov	*Anul tânăr '44* (*Balada anilor eroici*), operă-balet pentru televiziune (libret Nina Cassian), p.a. 1984 Bucureşti (Orch. RTV)	1984	°
66. Sorin Vulcu	*Mircea cel Mare*, oratoriu frescă (după poemul lui Mircea M. Ştefănescu) pentru orchestră, cor mixt şi solişti (soprană, mezzosoprană, tenor şi bas)	1986	°

K. Lucrări inspirate de teatrul lui Lucian Blaga

1. Nicolae Brânzeu	*Cruciada copiilor*, dramă muzicală în 3 acte după piesa omonimă a lui Lucian Blaga	1961	
2. Liviu Glodeanu	*Zamolxe*, op.23, operă în 5 tablouri (libretul compozitorului după Lucian Blaga)	1968-69	°t°d
3. Sigismund Toduţă	*Meşterul Manole*, operă-oratoriu în 3 acte pentru orchestră, cor mixt, cor bărbătesc, cor de copii, solişti (soprană lirică, bariton, bas cantabil) şi recitator (libretul compoz. după drama lui Lucian Blaga), p.a. 1985 Cluj-Napoca	1977-82	°*

Scanned with OKEN Scanner